

Aufnahme von R. Dühkoop, Berlin

*A Brandt*

# SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN  
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN  
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER UND HANS HECHT

BAND 71

(NEUE FOLGE XII. BAND)

MIT EINEM BILD VON ALOIS BRANDL

LEIPZIG 1935

---

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die Thüringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15, Postscheckkonto: Erfurt 22 300.  
(Jahresbeitrag M. 10.—.)

Manuskripte und Buchersendungen bitten wir zu richten an Professor DR. WOLFGANG KELLER, Münster in Westfalen, Hittorfstraße 25, oder an Prof. DR. HANS HECHT, Göttingen.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bucher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.

Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist DR. G. HUMBERT, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y. Sendungen aus den U. S. A. können an diese Anschrift gerichtet werden.

Ehrenmitglied des Vorstandes:  
Geh. Rat Prof. DR. BRANDL, Berlin.

#### Vorstand:

Präsident: Prof. DR. DEETJEN, Weimar.

I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. DR. FÖRSTER, München.

II. Vizepräsident: Generalintendant v. SCHIRACH, Wiesbaden.

Redaktoren des Jahrbuchs: Prof. DR. KELLER, Münster, Westf.  
und Prof. DR. HECHT, Göttingen.

Schatzmeister: Staatsbankdirektor WETIG, Weimar.

Prof. DR. DEUTSCHBEIN, Marburg / Prof. DR. FEHR, Zürich.

Prof. DR. KINDERMANN, Danzig / Reichsdramaturg DR.

SCHLÖSSER, Berlin / Geh. Rat Prof. DR. SCHICK, München.

Intendant DR. SCHMITT, Bochum / Dramaturg DR. STAHL,

München / Prof. DR. WUNDT, Tübingen.

# INHALT

	Seite
71. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar (WERNER DEETJEN) . . . . .	5

## AUFSÄTZE

Shakespeare und die Rhetorik. Festvortrag von WALTER F. SCHIRMER	11
Schiller und Shakespeare. Eine stilistische Untersuchung von PAUL STECK . . . . .	32
Lord Chamberlain Polonius. Von JOHN W. DRAPER . . . . .	78
Shakespeare und sein Publikum. By MAX J. WOLFF . . . . .	94

## KLEINE MITTEILUNG

Ein Brief des Grafen Wolf Baudissin über die Vollendung der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung, mitgeteilt von H. v. LANGERMANN	107
--	-----

## BÜCHERSCHAU

### I. SAMMELREFERATE VON WOLFGANG KELLER

WOLF MEYER-ERLACH: Shakespeare. Die Verkörperung nordischer Schöpferkraft . . . . .	110
ALFRED HART: Shakespeare and the Homilies, and other pieces . . . .	110
RONALD B. MCKERROW: The Treatment of Shakespeare's Text by his Earlier Editors 1709-1768 . . . . .	111
ANDRÉ ADNÈS: Shakespeare et la pathologie mentale . . . . .	113
Works of Shakespeare (The New Shakespeare) edited by J. Dover Wilson: Hamlet . . . . .	114
LEVIN L. SCHUCKING: Der Sinn des Hamlet . . . . .	116
Corpus Hamleticum: Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Von J. SCHICK. I. Abt.. 4. Band. Die Scharfsinnprobe, I. Teil: Der fernere Orient . . . . .	117
ERNST WEIGELIN: Hamlet-Studien. . . . .	118
GERHARD PALETTA: Fürstengeschick und innerstaatlicher Machtkampf im englischen Renaissance-Drama . . . . .	120
ELISABETH VOLLMANN: Ursprung und Entwicklung des Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Shakespeare . . . . .	121
ANTON WULKER: Shakespeares Einfluß auf Nathaniel Lee . . . . .	122
LUDWIG W. KAHN: Shakespeares Sonette in Deutschland . . . . .	122
EMILIE PFEIFER: Shakespeares und Tiecks Marchendramen . . . . .	123
WALTER SCHIRMER: Antike, Renaissance und Puritanismus . . . . .	125
PAUL MEISSNER: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks . . . . .	125
FRIEDRICH DANNEBERG: Das Erbe Platons in England bis zur Bildung Lylys . . . . .	126
FRANCES A. YATES: John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England . . . . .	127
A Journal by Monsieur de Maisse, Ambassador in England from Henri IV to Elizabeth A.D. 1597. Translated and edited by G. B. Harrison and R. A. Jones . . . . .	129

### II. EINZELREFERATE

GEORGE SAINTSBURY, Shakespeare. (H. H.) . . . . .	129
MAX POHLENZ, Die griechische Tragödie. (Georg Rohde.) . . . .	130

## ZEITSCHRIFTENSCHAU

Von H. POLLERT und J. W. KINDERVATER

I. Shakespeares Leben . . . . .	133
II. Shakespeares Nachleben . . . . .	133
III. Allgemeines zu Shakespeares Werken: Stenographie. — Shakespeare und Seneca. — Die erste Folio . . . . .	133



IV. Einzelne Werke Shakespeares: Titus Andronicus. — Henry VI. — Henry V. — Midsummer-Night's Dream. — The Merchant of Venice. — All's Well That Ends Well. — Hamlet. — Othello. — Anthony and Cleopatra. — Timon of Athens. — The Winter's Tale. — Sonette . . . .	134
V. Pseudo-Shakespearesche Dramen: The Two Noble Kinsmen. — Sir Thomas More . . . . .	139
VI. Das Drama zur Zeit Shakespeares: Prediger und religiöses Drama. — Aufführungsdauer. — Shakespeares Theatergesellschaft. — Dramenverzeichnis in der Folger Library. — Thomas Preston. — Marlowe. — Kyd. — Pecke. — Lodge. — Ben Jonson. — Marston. — Beaumont und Fletcher. — Dekker. — Middleton. — Ford . . . . .	140
VII. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Shakespeares: George Turberville. — John Donne. — Greene. — Epigramm-Sammlungen. — Sir Philip Sidney. — Spenser . . . . .	144
VIII. Zeitkultur: Zeitkultur in Shakespeares Dramen. — Königin Elisabeth. — Lady Lettice Knollys. — Bühnengestalten zur Zeit der Elisabeth . . . .	146

### THEATERSCHAU

Shakespeare auf der Deutschen Bühne 1933/34. Von ERIKA ANDERS . . . .	148
---	-----

SHAKESPEARE-BIBLIOGRAPHIE (1932 und 1933). Von ANTON PREIS

STATISTIK DER SHAKESPEAREAUFFÜHRUNGEN 1934 (E. MUHLBACH.) . . . . .

REGISTER . . . . .

## ALOIS BRANDL

*der seit 1896 erst als Vizepräsident, dann von 1902 an zwanzig Jahre als Präsident das Steuer der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft mit starker Hand durch die Zeit ihrer höchsten Blüte geführt hat, den der Vorstand jetzt im vierzigsten Jahre seiner Mitarbeit zu seinem Ehrenmitglied ernannt hat, hat in den einundzwanzig Jahren, in denen er als Mitherausgeber des Jahrbuches zeichnete, dieses auf eine wissenschaftliche Höhe gebracht, die ihm das Ansehen eines Zentralorgans der Shakespeare-Forschung in aller Welt eingetragen hat. Ihm sprechen die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft und ihr Vorstand, vor allem aber die Herausgeber des Jahrbuches, seine Schüler, ZUM ACHTZIGSTEN GEBURTSTAG in unauslöschlicher Dankbarkeit die herzlichsten Glückwünsche aus.*

*Wolfgang Keller*

*Hans Hecht*



## DIE 71. HAUPTVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

zu Weimar 22./23. April 1935

Die Tagung wurde eingeleitet durch einen Vortrag von Professor Dr. Max DEUTSCHBEIN-Marburg am Abend des 22. April in der Aula des Realgymnasiums<sup>1)</sup>. Der Redner sprach über »Macbeth als Barockdrama« und gab damit eine Einführung zu der am folgenden Abend stattfindenden Festaufführung des »Macbeth« im Deutschen Nationaltheater (Übersetzung von Dorothea Tieck, Regie: Dr. Kruse). Die Hauptversammlung begann am 23. April im Kammerspielsaal der Weimarahalle mit der Ansprache des Präsidenten Professor Dr. WERNER DEETJEN. Er überbrachte die Grüße und Wünsche I. K. H. der Frau Großherzogin von Sachsen sowie des ungarischen Shakespeare-Comités in Budapest und begrüßte die Ehrengäste, Vertreter der Reichs-, Landes- und städtischen Behörden, der Universität Jena, der Reichswehr und der Weimarer Anstalten für Kunst und Wissenschaft. Auch ein Vertreter der Vereinigten Staaten von Amerika, Professor Dr. A. HOHLFELD von der Universität Wisconsin, und 46 Studierende der Universitäten Göttingen, Jena, Marburg und Münster, darunter zwölf junge Landsleute Shakespeares, konnten willkommen heißen werden. Der Bericht des Präsidenten lautete:

»In das achte Jahrzehnt sind wir nun eingetreten, und wenn auch die Verhältnisse für wissenschaftliche Vereinigungen bei uns immer schwieriger werden, so hoffen wir doch, unter der Fahne Shakespeares weiter wirken und kämpfen zu können, besonders, wenn das Auswärtige Amt der Gesellschaft aufs neue seine hilfreiche Hand reicht. Für die uns im letzten Jahr gewährte Unterstützung danke ich auch an dieser Stelle.

Die Shakespeare-Renaissance auf deutschen Bühnen scheint fortzuschreiten. In Berlin, wo es an bedeutenden schauspielerischen Kräften nicht mangelt, wurden gleichzeitig in drei verschiedenen Theatern Werke des großen Briten geboten, und zwar vor vollen Häusern; die Zuschauer gehörten im wesentlichen der unteren Volksschichte an. Darin haben wir eine bewußte Abkehr von den als ungesund empfundenen Verhältnissen früherer Jahre zu sehen und dürfen diese Wendung mit großer Befriedigung feststellen. Über das Bühnenleben Shakespeares in Deutschland während des letzten Jahres werden Sie Näheres aus der Theaterrundschau unsres Jahrbuchs erfahren.

Besonders auffällig und erfreulich erscheint der Wandel, der in England eingetreten ist. Während man früher mit Recht darüber zu klagen hatte, daß der Dichter auf den Bühnen seines eigenen

---

<sup>1)</sup> Da der Vortrag im weiteren Rahmen eines Buchs erscheinen soll, wurde von einem Abdruck im Jahrbuch abgesehen.

Vaterlandes, abgesehen von Stratford, mehr oder weniger vernachlässigt wurde, kann das jetzt nicht mehr behauptet werden. Die Freilichtaufführungen im Londoner Regent's Park wurden wieder aufgenommen, und von den 17 Werken, die man dort spielte, waren 11 von Shakespeare. Auch ist die Sitte beibehalten worden, alljährlich in London an der Stelle, wo sich einst das alte Globe-Theater erhob, von Dilettanten auf offener Straße mit einfachsten Mitteln ein Werk Shakespeares aufführen zu lassen, zur Erinnerung daran, daß hier ehemals Uraufführungen von ewiger Weltbedeutung, und zwar unter persönlicher Mitwirkung des gewaltigen Dichters, stattgefunden haben. Aber auch vier Londoner Bühnen haben vortreffliche Neueinstudierungen Shakespearescher Dramen gebracht. Neben den beiden miteinander liierten Volkstheatern Sadler's Wells und Old Vic., die man mit Recht als nationale Erziehungsinstitute bezeichnen kann, und die in ihrem harten Daseinskampf jetzt endlich auch von der Regierung unterstützt werden, sind das kleine Westminster Theatre hinter dem Buckingham-Palast, das vierzehn Tage hindurch den »König Lear« in meisterhafter Inszenierung spielte, und das New Theatre in St. Martin's Lane zu nennen, das mehrere Wochen mit »Hamlet« ein ausverkauftes Haus, und zwar zumeist durch Englands Jugend erzielte. (Vgl. Theodor Seibert in der Badischen Presse v. 17. Januar 1935.) Ferner vernehmen wir, daß der englische Rundfunk beauftragt worden ist, sämtliche Dramen Shakespeares als Hörspiele zu bearbeiten.

Unser Vizepräsident MAX FÖRSTER schreibt aus New Haven, wo er an der Yale-Universität Gastvorlesungen, und zwar vorzugsweise über Shakespeare, hält, in New York habe die berühmte Truppe der Cornell-Universität »Romeo und Julia« mit ungeahntem Erfolg aufgeführt. Die herrliche Liebestragödie, deren Kostüme und Kulissen im Giotto-Stil gehalten waren, wurde monatelang Abend für Abend gespielt, an zwei Tagen der Woche sogar zweimal an demselben Tage.

Wenden wir uns zu Frankreich. Im vorigen Jahre konnte ich von der ungeahnten politischen Wirkung des »Coriolan« in der Comédie Française in Paris berichten. Das ergangene Aufführungsverbot wurde im Herbst aufgehoben, und nach monatelanger Pause erschien der »Coriolan« abermals auf dem Spielplan. Das war ein Wagnis, denn aus gewissen sich durch einige Stellen verletzt fühlenden Kreisen war ernstlich die Forderung erhoben worden, den

Verfasser verhaften zu lassen; glücklicherweise hatte das Gericht so viel literarische Kenntnisse, daß es den Antragstellern bedeuten konnte, Shakespeare sei bereits seit mehr als dreihundert Jahren verstorben. Und wieder erregten in Paris die Zwiegespräche der beiden Volkstribunen das Publikum, das sie in die Gegenwart versetzte, auf das stärkste, und wieder ging prasselnder Beifall nieder, wenn Coriolan sich leidenschaftlich gegen seine politischen Gegner wehrte, und wenn Menenius Agrippa die Herren Volksvertreter charakterisierte.

Eine schlimme Verunstaltung des »Hamlet« wird uns diesmal aus Kopenhagen berichtet. Dort begnügte man sich nicht mehr mit einer Modernisierung der Kostüme, wie wir sie seit Jahren schon gewohnt sind, nein, der dänische Geistliche und Schriftsteller Kaj Munk gestaltete auch die Handlung des Dramas »neuzeitlich« um. Das auf dänischem Boden spielende Werk erzielte in Dänemarks Hauptstadt einen großen Erfolg, aber es war ein Heiterkeitserfolg. Die Tragik ging vollkommen verloren. Hamlets ermordeter Vater ist hier nicht König, sondern ein Minister, der weichen mußte, weil er der Beförderung seines verbrecherischen Konkurrenten im Wege stand. Polonius tritt als Gutsverwalter in Breeches auf. Die Satire gegen den innerlich morschen Königshof wird zu einer Verspottung der verdorbenen Demokratie, Fortinbras erscheint als jugendlicher Parteiführer. Horatio, ein Berliner Student, sieht den Geist von Hamlets Vater zuerst in einer spiritistischen Sitzung. Das Gift, dem der Alte zum Opfer fällt, ist nur ein Symbol für öffentliche Verleumdung und Verdächtigung. Hamlet wird von Claudius nicht nach England geschickt, sondern in ein Irrenhaus. Zum Schluß erschossen sich die Überlebenden mit zwei herumgereichten Pistolen abwechselnd. Da brach das Publikum in ein homerisches Gelächter aus. Glücklicherweise wollen sich die Kopenhagener das nicht gefallen lassen und beim Kultusministerium gegen diesen Unfug vorstellig werden.

Erfreulicher ist der Bericht, den uns die Gemahlin des italienischen Botschafters, Signora ELISABETTA CERRUTTI über eine Freilichtaufführung des »Kaufmanns von Venedig« in der Lagunenstadt selbst gibt. Bei Mondschein wurde das Werk mit meisterhaften Kräften auf dem schlichtesten, aber malerischsten Platz Venedigs, dem Campo di San Trovaso, gespielt. Die Musik hatte einer der bedeutendsten Komponisten des neuen Italien, Victor de Sabato,

unter Anknüpfung an die typischen Formen der Musik der Shakespeare-Zeit geschaffen. Signora Cerrutti erzählt: »Als die Worte von Bassanios Lippen erklangen: ‚in solcher Nacht wie dieser, da linde Luft die Baume schmeichelnd küßte‘, fühlten wir, daß Shakespeare für Venedig eines seiner vollkommensten Werke schuf, das seine begnadete Seele oben im hohen Norden erträumte.«

Eine frohe Kunde kommt schließlich aus Australien. Die dortigen Bundesbehörden haben angeordnet, daß alle Shakespeare-Aufführungen der Bühnen von jeder Steuer und von allen sonstigen Abgaben befreit werden sollen, und Wandertheater, die in ihrem Spielplan ausschließlich Shakespearesche Werke bringen, werden in Zukunft auf allen australischen Eisenbahnen freie Fahrt erhalten. Vivant sequentes!

In der Stadtschauburg in Amsterdam wurde im März dieses Jahres eine sehr verdienstliche Shakespeare-Ausstellung veranstaltet, der viel Material aus allen Teilen der Welt überwiesen worden war. Da sah man eine Fülle von Szenen- und Rollenbildern aus Shakespeare-Aufführungen. Besonders »Othello« war reich vertreten, da das Werk gleichzeitig zum 25jährigen Bühnenjubiläum des bekannten Darstellers Albert van Dalsum gegeben wurde.

Über die Shakespeare-Forschung des letzten Jahres werden Sie in dem kritischen Teil unseres Organs orientiert werden. Hervorheben möchte ich aber auch hier, daß wieder ein Band des Corpus Hamleticum erschienen ist und sich somit das Riesenwerk JOSEPH SCHICKS seiner Vollendung nähert. Wir bedauern um so mehr, unserm ehrwürdigen Vorstandskollegen dazu heute nicht persönlich unsere Glückwünsche aussprechen zu können, da sein hohes Alter und sein leidender Gesundheitszustand die Reise nach Weimar, die er so oft angetreten hat, in diesem Jahre nicht erlaubt haben.

Von den Entdeckungen der Berichtszeit sei nur die eines bisher unbekannten Exemplars der ersten Folio genannt, das in handschriftlichen Einträgen bedeutsame Abweichungen von den bisher bekannten Texten aufweist. Sie stammen, wie der Leiter der Handschriften-Abteilung des Britischen Museums, ein hervorragender Shakespeare-Forscher, versichert, offenbar von einem genauen Kenner der Shakespeareschen Werke, der diese wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Dichters auf der Bühne gesehen und danach die gedruckte Fassung berichtet hat. Jedenfalls handelt es sich bei diesem Exemplar mit ziemlicher Sicherheit um die ältesten aller bis heute bekannt gewor-

denen Emendationen, an der wir nur die Unvollständigkeit bedauern müssen. (Es fehlen 5 Werke.) Der Fund gelang dem amerikanischen Shakespeare-Gelehrten MR. GABRIEL WELLS in einer alten englischen Bibliothek, wo das Buch über dreihundert Jahre verborgen geblieben war.

Zwei wohlbekannte Gäste aus Stratford haben im letzten Jahr Deutschland besucht und in mehreren Großstädten Vorträge über Shakespeare gehalten, SIR ARCHIBALD FLOWER, der Präsident der englischen Shakespeare-Gesellschaft, und seine liebenswürdige, uns von der Shakespeare-Woche in Bochum her wohlbekannte Gemahlin. Sie wurden von uns telegraphisch auf deutschem Boden willkommen geheißen. Überall hat Sir Archibald Flower, dem der Dienst an Shakespeare zum Lebenswerk geworden ist, und der den Neubau des abgebrannten Gedächtnistheaters in Stratford in erster Linie als sein Verdienst buchen kann, seiner Freude Ausdruck verliehen, seinen großen Landsmann in Deutschland wirklich beheimatet zu sehen; ja, er gab ehrlich zu, daß Deutschland mehr als alle Welt, mehr auch als England, für das Werk des genialen Dichters getan habe und noch tue.

Auch am heutigen Tage denken wir mit warmen Sympathien an Stratford, wo der Zug der Festteilnehmer zum Grabe Shakespeares alljährlich größer wird und fast das Ausmaß einer Völkerwanderung angenommen hat, wo täglich Beweise dafür eingehen, daß Shakespeare ein Bindeglied zwischen den Nationen darstellt, da seine Werke den Menschen aller Völker etwas zu sagen haben.

Uns Deutschen aber mag er, wie allen gesunden Nationen, auch weiterhin ein Vorbild sein in seiner glühenden Vaterlandsliebe, gerade jetzt, wo der politische Himmel über dem Deutschen Reich sich wieder verfinstert, und eine ganze Welt sich gegen uns zusammenzuschließen strebt.

Die Worte, die der unvergeßliche Paul Warnke am 300. Todestag Shakespeares mitten im Weltkrieg dem toten und doch immer lebendigen Genius zurief, mögen auch heute unser Motto bilden:

»So nahen wir aufs neue, dich zu kränzen,  
Ob Schwerter klirren und Geschütze schrein.  
Du Herrlicher! Dein Reich hat keine Grenzen —  
Speerschüttler, du bist unser — wir sind dein!«

Es folgte der in diesem Jahrbuch abgedruckte Festvortrag des Berliner Anglisten Prof. Dr. WALTER SCHIRMER über »Shakespeare und die Rhetorik«.



In der Geschäftssitzung mußte der Präsident von einem abermaligen, im wesentlichen durch die wirtschaftliche Notlage bedingten Rückgang der Mitgliederzahl berichten. Gestorben sind das durch die Herausgabe der »Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas« hochverdiente Ehrenmitglied Prof. Dr. BANG-KAUP in Berlin (früher in Lowen), Geheimrat Prof. Dr. DUISBERG in Leverkusen, der mehrere Jahre dem Vorstand angehört hat, und Oberstudien-direktor Dr. ALBERT LUDWIG in Berlin, der sich durch seine ausgezeichnete Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum und durch seinen Festvortrag bei der Feier des hundertsten Geburtstags Wilhelm Oechelhausers große Verdienste um die Gesellschaft erworben hat. Ferner betrauern wir den Tod des Geheimen Hofrats MAX GRUBE in Meiningen, in dem wir einen der hervorragendsten Shakespeare-Darsteller und -Kenner verloren haben, des Professors SHOJO TSUBUYI, dem wir eine Übersetzung sämtlicher Werke Shakespeares in das Japanische verdanken, und des Generalkonsuls LETTENBAUR in München, eines treuen Mitglieds, der trotz hohen Alters mehrfach unsere Tagungen besucht hat, bis er einem Unglücksfall zum Opfer fiel. — Aus dem Geschäftsführenden Ausschuß traten aus Gesundheitsrücksichten die Herren Senator Dr. SCHACHT und Professor Dr. GERSTENBERG. An ihrer Stelle wurden gewählt der Direktor der Universitätsbibliothek in Jena Prof. Dr. LOCKEMANN und Oberstudien-direktor Dr. HERFURTH. Der Vorstand wählte das Präsidium wieder, und die Mitgliederversammlung bestätigte die Neuwahl der satzungsgemäß ausscheidenden Mitglieder des Vorstands.

Den Bericht über das Jahrbuch und die Schriften erstattete, zugleich im Namen des Mitherausgebers, Prof. Dr. HANS HECHT, der bei dieser Gelegenheit in warmen Worten der Verdienste gedachte, die sich die Druckerei R. Wagner Sohn durch ein halbes Jahrhundert um das Jahrbuch unserer Gesellschaft erworben hat, den Rechenschaftsbericht der Schatzmeister Staatsbankdirektor WERTIG, dem Entlastung zuteil wurde. Der bisherige Mitgliedsbeitrag bleibt bestehen. Prof. Dr. DEETJEN teilte mit, daß die Bibliothek einen Zuwachs von 55 Werken in 86 Bänden erfahren habe (darunter 27 Bände Geschenke). Zu den gutigen Gebern gehören Prof. Dr. KRISKOVIC in Agram und die Folger Shakespeare-Library in Washington. Außer Büchern konnten auch Musikalien und zwei wertvolle Kunstblätter erworben werden, die letzteren mit Hilfe einer hochherzigen Spende des Weimarbundes deutscher Mädchen und Frauen durch Vermittlung von Prof. Dr. EDUARD SCHEIDEMANTEL. Es wurden etwa 100 Bände ausgeliehen.

# SHAKESPEARE UND DIE RHETORIK

Festvortrag, gehalten vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

VON WALTER F. SCHIRMER

## I.

Den Namen Shakespeares mit dem Worte Rhetorik verbinden, mag manchen befremden, denn uns klingt dies Wort blechern wie ein inkhorn-term. In Shakespeares Zeit aber hatte es einen bezaubernden Klang und der die Rhetorik Beherrschende erschien nahezu wie ein Gott: »Denn wer unter den vernunftbegabten Wesen der vernünftigste ist und unter den geistreichen der geistreichste und unter den redebegabten der beredteste, ihn erachte ich nicht nur als einzigartig unter den Menschen, sondern ich zähle ihn halb als Gott.« Diese Worte Thomas Wilsons<sup>1)</sup> aus der Vorrede zu seiner »Kunst der Rhetorik«<sup>2)</sup> mögen uns belehren, daß wir — geschichtlich gesehen — dem großen Dramatiker kein Unrecht tun, wenn wir die rhetorischen Bestandteile seiner Kunst untersuchen. Damals verstand sich fast jeder darauf, der Dichter ebenso wie der Gelehrte und der Mann des öffentlichen Lebens. Die Zahl der Rhetorikbücher<sup>3)</sup> zeigt uns den Bedarf; wie jeder nach Bildung Strebende wird auch Shakespeare darin gelesen haben,<sup>4)</sup> und die an Theophrast anschließenden

---

Shakespeare ist zitiert nach der Globe Edition und der Schlegelschen Übersetzung; Cicero nach Opera Omnia ed. Schrevelius Amsterdam und Leyden 1661; Quintilian nach der in der Bibliotheca Teubneriana erschienenen Ausgabe der Institutio Oratoria ed. Radermacher und Bonnell 1907 u. 1911.

<sup>1)</sup> Thomas Wilson (1525?—1581): *Arte of Rhetorique* publ. by Rich. Grafton 1553, by J. Kyngston (Newlie sette again) 1560, 1562, 1563, 1567, 1580, 1584, by G. Robinson 1585 — alle 4<sup>o</sup>. Moderne Ausgabe mit Einleitung von G. H. Mair, Oxford 1909. (Nach dieser Ausgabe ist zitiert.) — Über Wilson: Die Einleitung von Mair; CHEL III, 290ff., 431ff. Über Mairs Text und die Ausgaben: R. H. Wagner: *The Text and Editions of Wilson's Arte...* in: M. L. N. XLIV, 421—8; über Wilsons Quellen: R. H. Wagner: *Wilson and his Sources* in: *Quarterly Journal of Speech* XV, 525—7. — Über die anderen Rhetoriker der Zeit vgl. CHEL III, 432 (Pettie, Sherry, Raynolde, Peacham, Fraunce). Vgl. Anm. 3.

<sup>2)</sup> Die oben zitierte Stelle in der (unpaginierten) Preface.

<sup>3)</sup> Wilsons Buch ist nur das bekannteste. Zu Shakespeares Lebzeiten erschienen u. a. noch: Richard Sherry: *Treatise of Schemes and Tropes* 1550, Henry Peacham: *Garden of Eloquence* 1577, anon.: *The Artes of Logik and Rhetorike* 1584, Abraham Fraunce: *The Arcadian Rhetorike* 1588, Charles Butler: *Rhetoricae libri duo* (eine lateinische Schulrhetorik) 1600. Vgl. D. L. Clark: *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* N. Y. 1922, p. 58ff. Vgl. auch Mairs Einl. zu Wilson p. XVIIIff. und Wartons Literaturgeschichte, Section LV.

<sup>4)</sup> Chalmers (in: *An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers...* 1797 in Antwort auf Malones Angriff): »it is indeed more than probable that Shakespeare had studied with great attention Wilson's *Arte of Rhetorique*, which was published

rhetorischen Schulübungen wurden unter dem Namen »decorum« gesetzmäßiges Vorbild dramatischer Charakterisierungskunst<sup>1)</sup>. So wie im Lehrgang der Schule die Rhetorik alles andere überschattete, so wurden auch Dichtung und Rhetorik nahezu gleichbedeutende Begriffe<sup>2)</sup>.

Mit dieser unseren Widerspruch herausfordernden Gleichsetzung enthüllt sich eine erste Erkenntnis: Shakespeares Zeit verstand unter »Rhetorik« offenbar etwas anderes als die Antike. Damals handelte es sich um Angelegenheiten des öffentlichen Lebens, was Namen wie Demosthenes und Cicero in Erinnerung rufen mögen, und gemäß dieser Bedeutung ist es nicht erstaunlich, daß auch große Theoretiker der Rhetorik erstanden: Aristoteles, Cicero, Quintilian. Wenn nun

---

for the third time in 1585. It is sufficiently known to the readers of Shakespeare that he had unbounded curiosity... And it was natural for such a poet, who early felt ambition of authorship, to inspect, and to study, the Arte of Rhetorique, which was popularly known, while his inquisitive mind was on the wing... «— Ähnlich mit keiner oder ungenügender Begründung postulieren Shakespeares Bekanntschaft mit der Wilsonschen Rhetorik: Nathan Drake, Fuhrness u. a. Raleigh in seinem Shakespearebuch (Lo. 1907) p. 50f. zitiert eines der Beispiele Wilsons und sagt: »This speech (Mairs ed. p. 122f.) has not Falstaff's wit, but it has the rhetorical syntax which he borrows when he rides the high horse.« Ausführlichst spricht Rev. J. Hunter: New Illustrations of the Life, Studies, and Writings of Shakespeare 2 vols. (Lo. 1845) über Parallelen in Wilson und Shakespeare. (Aus dem Artikel von H. Craig: Shakespeare and Wilson's Arte of Rhetorique. Studies in Philology XXVIII 4 [1931]) Vgl. auch Mairs Einl. p. XXXIII.

Auch eine Kenntnis Quintilians seitens Shakespeares hat man vermutet: Cade braucht eine Metapher, die sich auch in der Institut. Orator. findet (VIII, 6): »Lord Say hath gelded the commonwealth and made it an eunuch (IV, 2, 161)« (Quintilian lehnt übrigens diese Metapher als »deformis« ab VIII, 6 [15]). Auch in der anfeuernden Rede des französischen Königs an seine Großen findet sich ein Vergleich aus dieser Sammlung: »Rush on his host, as doth the melted snow upon the valleys, whose low vassal seat the Alps doth split and void his rheum upon« (H V. III, 5, 50ff.). — Vgl. darüber E. S. Alderson u. Percy Simpson. Notes and Queries 9. Serie. V, 289, 462.

<sup>1)</sup> Zumindest in der dramatischen Theorie. Vgl. G. S. Gordon: English Literature and the Classics. Oxford 1912 (Aufsatz Theophrastus pp. 49–86).

<sup>2)</sup> Grundlegender Unterschied der Renaissance gegenüber dem Mittelalter, daß die Rhetorik anstelle der Logik das curriculum beherrscht, und »what happened in education happened also in literature« (so Mair in Einl. zu Wilson p. XVII). — Zum Gleichsetzen von Dichtung und Rhetorik vgl. u. a. Sidney in der Defence (Works ed. Feuillet III, 43): »Methinkes I deserve to be pounded for straying from Poetrie, to Oratory; but both have such an affinity in this wordish consideration, that I think this digression will make my meaning receive the fuller understanding.« Entsprechend unternimmt dann Abraham Fraunce in seiner Arcadian Rhetoric, die dichterischen Schönheiten der Arcadia zu erweisen. Schließlich gehört hierher auch die Bemerkung von Mair (loc. cit.): »It is no accident that Wilson's long translation of Erasmus' epistle to persuade a young gentleman to marriage reminds one of the first part of Shakespeare's sonnets. The same literary impulse dictated both.«

aber die Renaissanceleute nach dem bewunderten antiken Vorbild deklamatorische Reden und Rhetorikbücher verfaßten, so ist keiner unter ihnen als *vir eloquens* anzusprechen wie ein Cicero. Denn ihre Reden waren bedeutungslos für die öffentliche Welt, es waren bloß prunkhafte Begrüßungsreden oder dergleichen, und weder das Leben des Staates noch das eines einzelnen Bürgers hing davon ab; und ihre Rhetorikbücher sind nicht vergleichbar mit dem *De Oratore* Ciceros und der *Institutio* Quintilians, denn in unbewußter Nachfolge mittelalterlichen Brauchs<sup>1)</sup> erhob man die Mittel zum Zweck und sprach fast nur von den Tropen und Redefiguren<sup>2)</sup>. Und sofern man sich dabei des humanistischen Lateins bediente<sup>3)</sup>, redete man eine tote Sprache ohne Möglichkeit der Wirkung im öffentlichen Leben. Mit anderen Worten: Diese aus gläubiger Verehrung der antiken Vorbilder gewonnene rhetorische Theorie der Renaissance lief letzten Endes zusammen mit der aus Nachahmung antiker Schriftsteller gewonnenen rhetorischen Praxis und führte den Euphuismus herauf — den Stil, den Shakespeare in der »Liebesmüh« so köstlich verspottet, wenn etwa Motte sagt (V, 1): »Sie sind auf einem großen Schmaus von Sprachen gewesen und haben sich die Brocken gestohlen.«

Damit enthüllt sich uns eine zweite Erkenntnis: wenn diese Untersuchung einen Sinn haben soll, so müssen wir das Wort Rhetorik im Sinne der Antike verstehen und nicht in dem der Renaissance. Es kann sich nicht darum handeln, die rhetorischen Merkmale des Stils herauszusuchen, das wäre schon bei einem einzigen Stück wie dem »Titus Andronicus« endlos, und wenn wir glücklich alle Antithesen und Parallelismen, alle rhetorischen Fragen, Wiederholungen

---

<sup>1)</sup> Wenn ein Humanist von *ars rhetorica* spricht, so meint er meist *ars epistolaris*, d. h. einen Zweig der *ars dictaminis* der mittelalterlichen Kanzleien, die doch nur als Verfallsprodukt der antiken *artes rhetoricae* bezeichnet werden kann. Vgl. G. Streckenbach: Stiltheorie und Rhetorik der Römer als Gegenstand der *imitatio* im Bereich des deutschen Humanismus. Diss. Berlin 1931.

<sup>2)</sup> Quintilian widmet diesem »Schmuck« noch nicht einmal zwei Bücher von den zwölf der *Institutio* (VIII, 3—IX, 3). Wilson, einer der gemäßigten, der ußerdem unmittelbar nach dem Quintilianvorbild arbeitet, dehnt das auf ein Viertel des Gesamtumfangs aus und betont es derart, daß man unwillkürlich darin das Kernstück sehen mochte.

<sup>3)</sup> Die in der Landessprache geschriebenen Rhetorikbücher, wie z. B. das Wilsonsche, unterscheiden sich nur insofern von den lateinischen, als ihre auf Gebrauch der Landessprache bezüglichen Teile eigener Prägung sein müssen, und zwar treten sie für einen Purismus ein nach der Überlieferung der Cambridger Humanisten (Cheke, Ascham), die gegen Italianismen und inkhorn-terms sich gewandt hatten.

und Gleichklänge auf Quintilianische Vorschriften zurückgeführt hatten<sup>1)</sup>, so müßten wir das Satyrlachen irgendeines mittelalterlichen Rhetorikers hören, eines Matthaeus von Vendôme oder Gaufredus von Vinsauf, oder Johannes Garlandus<sup>2)</sup>: Warum bis zur Antike gehen, wenn das Mittelalter eine Quintilian weit übertrumpfende Liste von neunzehn Sinn- und funfunddreißig Wortfiguren lieferte<sup>3)</sup> und ein Joseph von Exeter einen sogar von Chaucer und Spenser nachgeschriebenen Baumkatalog gab<sup>4)</sup>, der an Scharfsinn manchen Euphuisten übertraf. Eigentlich dürfte der euphuistische Stil, dessen rhetorischer Schmuck keinem höheren Ziel untergeordnet ist, nur »manierterter Stil« genannt werden (und diese Erkenntnis schwingt ja im Spott der »Verlorenen Liebesmüh« mit). Rhetorischer Stil im antiken Sinne ist ein Stil, der docere delectare persuadere<sup>5)</sup> will, und davon ist persuadere das Wichtigste, es ist der höhere Zweck, dem die rhetorischen Mittel dienen sollen. Damit erst sind wir in einem Shakespeares würdigen Bereich. Auf dieser Ebene berührt sich wirklich die Kunst des Dramatikers mit der des Rhetors. Denn einmal ist das aus Rede und Gegenrede bestehende und damit eine Handlung vorwärtstreibende Drama unmittelbar verwandt<sup>6)</sup> mit der auch im Mittelpunkt der Rhetorik stehenden<sup>7)</sup> politischen oder Gerichts-Rede der Antike; zum anderen enthüllt sich, sowie wir den höheren Zweck angeben sollen, dem der ganze rhetorische Aufwand dient, ein Weg, der an die Eigenart des besprochenen Künstlers unmittel-

<sup>1)</sup> Quintilian handelt über Antithese IX, 3 (81ff.), über Parallelismen IX, 3 (77), über rhetorische Fragen IX, 2 (6), über Wiederholung IX, 3 (28ff.), über Gleichklang IX, 3 (45, 66ff.).

<sup>2)</sup> Vgl. E. Faral: *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris 1925.

<sup>3)</sup> Vgl. T. Naunin: *Der Einfluß der mittelalterlichen Rhetorik auf Chaucers Dichtung*. Diss. Bonn 1929, p. 61ff.

<sup>4)</sup> Josephi Iscani ... de Bello Trojano libri (Frankfurt 1620) I, 505ff. Chaucer: *Parl. o. Foules* 176ff. Spenser: *F. Q. I*, 1, 8. — Vgl. den Artikel in *Speculum* V (1930), p. 51—66.

<sup>5)</sup> Cic. de Invent. I, 5: »Officium autem ejus facultatis videtur esse, dicere appositè ad persuasionem: finis: persuadere dictione.« (Dies ist die Definition des Aristoteles I, 2. Vgl. Cic. ad Herenn. I, 2, Quintilian II, 15 [passim insbes. 3—6]). Cic. de Or. I, 31: »Oratoris officium esse, dicere ad persuadendum accommodatè.« Quint. III, 5 (2): »ut doceat, moveat, delectet« (vgl. Cic. de Or. II, 29).

<sup>6)</sup> Quintilian sagt XI, 1 (38): »Non enim semper ut advocati sed plerumque ut litigatores dicimus.«

<sup>7)</sup> Neben dem schlagendsten Beispiel der überlieferten Reden Ciceros sei auf die Institutio Quintilians verwiesen, der zwar die drei Genera (laudativum, deliberativum, iudiciale) nebeneinander aufführt III, 4 (12, 15), bei der darauffolgenden, viele Bücher umfassenden Besprechung der Teile der Rede jedoch nur auf das genus iudiciale Bezug nimmt (ab III, 9[1]).

bar heranzuführt. Beispielsweise ist bei Cicero das rhetorische Ziel jeweils die These der einzelnen Rede; man hört nicht sowohl, wie der Redner Cicero denkt oder fühlt, als vielmehr die zur Rede stehende »Gerichtssache«. An diese Gerichtssache denkt man bei der sorgsam begründeten These für Roscius, bei der leidenschaftlichen Parteinahme gegen Catilina, bei der philosophischen Besonnenheit zugunsten Milos usw. Im Gegensatz dazu sieht beispielsweise Schiller das rhetorische Ziel in Zusammenhang mit der ethischen Grundhaltung, und seine sentenziösen Wendungen im Drama sind oft weniger Charakterausdruck des jeweiligen Sprechers als Aussprache von des Dichters Überzeugung eines ethischen Gesetzes<sup>1)</sup>. Und wie ist es bei Shakespeare? Wir wissen, daß wo immer wir sentenziöse Wendungen bei ihm finden, sie — anders als bei Schiller — nur verallgemeinerte Empfindungen einer auftretenden Person sind<sup>2)</sup>, daß sie also die dramatische Handlung weitertragen und nicht unterbrechen. Oder mit anderen Worten und nun gleich verallgemeinert: Shakespeares Rhetorik entspringt wie die ciceronianische Gerichtsrede jeweils einer bestimmten dramatischen Situation, überdies aber hilft sie zur Charakteristik der dramatis personae. Wenn das stimmt, so kann die die verschiedenen Reden verbindende Einheit also entweder die dramatische Situation sein oder der Charakter des Sprechers. So kann man, um ein Beispiel aus der rhetorischsten Tragödie Shakespeares zu geben, im »Titus Andronicus« vier rhetorische Gruppen unterscheiden: einerseits die politischen Reden von Saturninus, Bassanius, Marcus, Lucius, und die Klagereden von Titus und Marcus, anderseits die in der Person ihre Einheit findenden Gruppen wie die Reden Tamoras und Aarons. Ich wählte absichtlich ein weniger bekanntes Drama, das beide Einteilungsgrundsätze gleichwertig aufzeigen läßt. Man wird nun weitere Beispiele aus den bekannteren Stücken suchen und sich dabei (als Belege der sachlichen Einteilung) an Leichen- und Thronreden der Königsdramen erinnern, an die Verfluchungsreden in Richard III. oder auch an die Mark-Anton-Rede; aber hier schon nennen wir den Sprecher zuerst, wir sagen die Mark-Anton-Rede und nicht die Leichenrede auf Caesar, und je mehr wir zu den späteren Stücken kommen, um so

---

<sup>1)</sup> Vgl. Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist 298ff. Ferner O. Ludwig: Shakespearestudien ed. Heydrich, Halle 1901, p. 217, 246, 362. (Die poetische Diktion, Rhetor und Dichter. Dichter und Rhetor. Der künstlerisch-dramatische Ausdruck.)

<sup>2)</sup> Vgl. Gundolf p. 298f., 302.

mehr tritt die in der Person beruhende Einheit hervor: Wir denken an Heinrichs IV. erregte Worte über das Treiben seines Sohnes, an den Abschied des Brutus von Cassius, an Coriolans Kornrede und schließlich an Hamlet, bei dem das Wort rhetorisch schon sinnlos oder doch bedeutungslos erscheint.

Damit erschließt sich eine dritte Erkenntnis: die herkömmliche und Shakespeare von Marlowe überlieferte rhetorische Tragödie mit ihren Deklamationen und von den Charakteren fast losgelösten typischen Redekämpfen zwischen Gefühlsweisen, Sittlichkeiten oder Rechten<sup>1)</sup> wird allmählich überwunden zugunsten einer Rhetorik, die zugleich natürliche Aussprache des Charakters ist und, der Eigenart der Shakespeareschen Tragödie entsprechend, als Seelenausdruck zugleich dramatischer Schicksalsausdruck wird<sup>2)</sup>.

## 2.

Die faßlichste Form dieses dramatischen Reifevorganges<sup>3)</sup> — der Wandel von rhetorischer Rede zu Seelenrede — soll durch kurzes Eingehen auf die Monologe verdeutlicht werden<sup>4)</sup>. Nun sind zwar die Monologe keine Reden im Sinne der Rhetorik, da sie keinen Zuhörerkreis, sondern nur das eigene Ich anreden, sie entsprechen aber den rhetorischen Reden der Tragödien, da sie als »parole intérieure« den Zuschauer zum Zeugen eines dramatischen Vorgangs machen, dessen Ergebnis ein Entschluß und also ein Handeln ist, genau wie bei der Gerichtsrede an ein großes Publikum. Man sehe sich die Selbstgespräche Richards III. an, die Selbsteröffnung des Helden: »Nun ward der Winter unsres Mißvergnügens glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks« (I, 1, 1–41), die peroratio der Freigungsszene: »Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit« (I, 2, 228–64), und den Abschluß der dritten Szene: »Ich tu das Bö's und schreie selbst zuerst« (I, 3, 324–38). Da ist in grober Holzschnittart vereinfacht — so daß es eigentlich nur im grellen Rampenlicht der heutigen Bühne erträglich ist — die Darlegung der Sachlage (die

<sup>1)</sup> Vgl. Gundolf: Shakespeare, sein Wesen und Werk. I, 267.

<sup>2)</sup> Insofern konnte die Rhetorik bei Streitfragen über die zeitliche Folge der Shakespeareschen Dramen mit Nutzen herangezogen werden.

<sup>3)</sup> D. h. des Reifevorgangs der Shakespeareschen — und nur der Shakespeareschen — Dramatik, denn nur hier fallen Persönlichkeit und Schicksal zusammen.

<sup>4)</sup> Das folgende aufbauend auf die Ausführungen Gundolfs (Shakespeare II, 95 ff.). Ich berufe mich auf Quintilian: »Dicam enim non utique quae invenero, sed quae placebunt . . . cum reperto quod est optimum, qui quaerit aliud, peius velit.« Inst. II, 15 (38).

»narratio« nach der Einteilung der Rhetorik), dann die Begründung und Entwicklung der Pläne des Sprechers (was die Rhetorik »probatio« nennt) und schließlich mit der (der »refutatio« entsprechenden) Anführung der Gegenmächte der die Handlung in Gang setzende Schluß (die »peroratio«)<sup>1)</sup>. Diese Selbstgespräche gehören also zur dramatischen Handlung (sie sind dramatisch bedeutungsvoll, wovon noch die Rede sein wird); irgendwie seelenkündend sind sie nicht; sie schildern von außen, im Spiegel, das Bild des Seneca-Bösewichts. Und dementsprechend sind die sprachlichen Bilder von außen, als metaphorische Kleider, dem Gedanken umgehängt: der Winter unseres Mißvergnügens, die Sonne Yorks, der grimme Krieg hat seine Stirn entrunzelt, die flötenschlafe Friedenszeit<sup>2)</sup> — hier ist man wahrlich versucht, nach Wilsons Einteilung zu lehren: Dies ist Metapher, dies Intellection, dies Transmutation, und dies ein gutes Beispiel der Transumption.

Ein Schritt weiter: Richards II. Monolog im Gefängnis (R. 2 V, 5, 1—68). Die Anklänge an die rhetorische Gliederung sind geschwunden und der Bilderschmuck ist nicht mehr aufdringlich. Und doch klingt durch das philosophisch anmutende Grübeln: »Ich habe nachgedacht, wie ich die Welt, den Kerker, wo ich lebe, mag vergleichen . . . mein Hirn soll meines Geistes Weibchen sein, mein Geist der Vater; diese zwei erzeugen dann ein Geschlecht stets brütender Gedanken« derselbe Sinn, den der Willensmensch Richard III. mit anderen Worten aussprach. Es ist nicht das Bild einer Seele, sondern der Spiegel eines von der Fortuna gestürzten Königs.

Etwas grundsätzlich anderes haben wir erst im Monolog des Brutus zu Anfang des zweiten Aktes (Caes. II, 1, 1—85). Das unterbrechende Kommen und Gehen des Lucius ist wie der fremde Lichtschein der Tatsachenwelt, der die seelische Wirklichkeit, auch wo er sie zum Schwingen bringt, nur mehr und mehr auf sich selbst zurückdrängt. Jetzt ist auch ein Bild wie: »Der warme Tag ist's, der die Natter zeugt« nicht mehr ein schmückendes Kleid des Gedankens,

<sup>1)</sup> Die Quintilianische Fünfteilung der juristischen Rede: prooemium, narratio, probatio, refutatio, peroratio (Eingang, Erzählung, Beweisführung, Widerlegung, Schluß) III, 9 (1) erscheint bei Wilson um zwei Teile vermehrt (proposition und devision), die indessen keine Selbständigkeit haben und nur einen epigrammatischen Abschluß der voraufgehenden narration und eine Einleitung der darauffolgenden confirmation darstellen. (Vgl. Mairs Ausgabe p. 9.)

<sup>2)</sup> Gundolfs Übersetzung. This weak piping time of peace (I, 1, 24). Die Schlegelsche Übersetzung »schlafe« läßt die Metapher aus.



sondern der Gedanke selbst tritt in dieser Gestalt ins Bewußtsein. Der Sprecher will nicht den Sinn in Metaphern kleiden, denn er hält ihn ja gar nicht in seiner Hand, er liegt über ihm und er müht sich, ihn zu fassen. Noch mehr ist das der Fall in den Selbstgesprächen Hamlets, deren große Zahl<sup>1)</sup> und Länge schon ihre Bedeutung als Seelen- und Schicksalsausdruck angeben. Jetzt sind bei Beibehaltung aller Elemente der bisherigen Technik: Zweck oder Grund, Reflexion nach innen oder oben, alle diese Richtungen nach Gundolfs Worten hereingenommen in die Aktion eines geistigen Gemüts, und die Wirklichkeit (der eigentlichen Vorgänge) ist von den Begegnissen auf die Erlebnisse verlegt. Das ist der Stand der künstlerischen Entwicklung, auf dem die rhetorische Tragödie überwunden ist. — Das ist nun in weiterem Rahmen zu betrachten, denn die Ausführung über die Monologe sollte nur die faßbarste Erscheinung dieses Werdens herausstellen, wobei das Psychologische notgedrungen mehr betont wurde als das Dramatische, auch da, wo es mit diesem zur Einheit verschmolz.

## 3.

Der Begriff der rhetorischen Tragödie muß nun, da die Richtung der Entwicklung klar ist, unter stärkerer Hervorhebung der Handlung erneut zur Besprechung kommen. Rhetorische Tragödie heißt nicht nur das Marlowesche Erbe der prahlenden und lärmenden Fülle und der Bevorzugung der deklamatorischen Rede vor dem Zwiegespräch, des Senecaschen Greuelprunks und der stilisierten Redefechte mit sentenziöser Stichomythie — obwohl das alles in Shakespeares Werk bis zu Heinrich V. deutlich fühlbar bleibt —, rhetorische Tragödie heißt vor allem die Gründung des Konflikts auf eine äußere Intrige, deren Träger die Beredsamkeit ist, derart, daß aus ihr die Verwicklung erwächst und nicht eigentlich aus dem Konflikt zwischen Held und göttlicher Weltordnung (der der Held als Mensch untersteht). Das Musterbeispiel dieser vom Standpunkt der großen Tragödien geringwertig erscheinenden und erst nach und nach überwundenen Dramatik stellt der »Titus Andronicus« dar. Hier sind die rhetorischen Stellen nicht nur äußerst zahlreich, sondern von großer Bedeutung für die Handlung; stets erwachsen sie aus der dramatischen Situation und stets erhält die Handlung durch sie einen neuen Antrieb. Der Vergleich mit den Beispielen und Vorschriften

<sup>1)</sup> I, 2, 129—59; 5, 91—111; II, 2, 572—634; III, 1, 55—88; 3, 72—98; IV, 4, 31—66.

der juristischen Rede drängt sich geradezu auf. Wenngleich z. B. die politischen Reden, die jeweils zu dreien gruppiert das Titus-Drama einrahmen, Cicero nicht vergleichbar sind, so haben sie für die Welt dieses Dramas eine ähnliche Bedeutung wie die Ciceros in der wirklichen Politik, eine Entsprechung, die sich auch in der rhetorischen Gestaltung abbildet. Als Beispiel diene eine von den das Stück einleitenden Wahlreden, die die Empfehlung eines Thronnachfolgers als rhetorisches Ziel haben, nämlich die sorgfältig gegliederte Rede des Marcus (I, 1, 18–45), deren Ergebnis ist, daß die beiden Mitbewerber Saturninus und Bassianus zugunsten des von Marcus empfohlenen Titus zurücktreten. Dieser Erfolg wird durch die starke Rhetorik erzielt. Zwei gleichlange Teile (7:7 Zeilen), jeweils aus einem einzigen Satz bestehend, rahmen einen doppelt so langen Mittelteil ein (14 Zeilen, 25–38), der an Stelle kunstvoller Unterordnung nebeneinander gestellte Hauptsätze bringt, allerdings mit einer reichen Fülle attributiver Epitheta, Partizipien und Appositionen. Teil I wirft den Römern Parteilichkeit vor und empfiehlt Titus. Teil II betont dessen Verdienste; zuerst allgemein seine edle Art, dann seine verdienstlichen Taten, schließlich, als Höhepunkt, den Opfertod seiner Söhne. Teil III sucht die Rivalen zu besänftigen in einem Aufruf zu friedlichem Wettstreit. Man muß an Cicero und Quintilian denken, die nicht nur logische Gliederung von der wirkungsvollen Rede verlangen, sondern Abstufung<sup>1)</sup>, die Gewicht auf Anfang und Ende der Rede legen, die der Hörer Gemüt beeindrucken müßten, während der Mittelteil der Darlegung und Beweisführung vorzubehalten sei<sup>2)</sup>. Ja, wie bei Shakespeare dieser Mittelteil mit einem unvollkommenen Vers schließt und also nach einer langen atemholenden Pause die Captatio einsetzt: »In coffins from the field... And now at last, laden with honour's spoils...«, das ist die Verwirklichung der rhetorischen Forderung, daß das Ende der Rede die stärkste gefühlsmäßige Wirkung haben müsse<sup>3)</sup>.

Und genau so wie diese Marcus-Rede sind die ein dreiteiliges Ganzes bildenden drei Schlußreden von Marcus und Lucius (V, 3, 67ff.) gebaut, durch die das Schicksal der Familie des Titus sich vollendet und die gestörte göttliche Ordnung wiederhergestellt wird. Den argumentierenden, von Lucius gesprochenen Teil umrahmen die emp-

<sup>1)</sup> Cic. de orat. II, 79. Quint. III, 9 (7).

<sup>2)</sup> Cic. de orat. II, 77, 81. Quint. VI, 1 (9ff.). Wilson p. 158f.

<sup>3)</sup> Cic. loc. cit. Quint. VI, 1 (13); 2, (1).

findungsgeladenen Worte des Marcus, die das, was Wilson »moving pity« nennt (p. 65, 133), als rhetorisches Ziel haben<sup>1)</sup>, wobei das Ganze stark an die juristische Redeteilung anklingt, die bei Richards III. erstem Selbstgespräch erwähnt wurde. Daß wie diese Gliederung so auch der Stil der erörterten ersten Marcusrede entspricht, ist zu erwarten<sup>2)</sup>. Diese Proben der politischen Reden dürften als Beispiele genügen, und ich übergehe die diesen vorhin an die Seite gestellten Klagereden von Titus und Marcus<sup>3)</sup>, schon deshalb, weil sie weniger in der dramatischen Handlung sich auswirken, als, den antiken *laudationes* entsprechend<sup>4)</sup>, pomphaften Gefühlsausdruck ohne rhetorisches Ziel darstellen<sup>5)</sup>.

Dagegen sollen als Beispiel der in der Person des Sprechers ihre Einheit erhaltenden Gruppen die Reden Tamoras<sup>6)</sup> noch kurz herangezogen werden. Dabei interessiert uns das Psychologische nicht sonderlich; wir wissen aus der Monologbesprechung, daß wir in dieser Zeit des Shakespeareschen Schaffens keine seelischen Einsichten zu erwarten haben. Tamora ist ein Typus: die Falschheit in Person.

<sup>1)</sup> Verstärkt durch den Kunstgriff, daß Marcus abbricht, da er zu erregt sei, weiterzusprechen, was Wilson *praecisio* nennt [vgl. auch Quint. VI, 2 (34f.)].

<sup>2)</sup> Im Stil erinnert der erste Teil der als Einheit gefaßten Marcus-Lucius-Schlußrede an des Marcus Wahlrede. Die 29 Zeilen bilden drei lange Perioden kunstvollen Baus (10:11:6 Zeilen), die die Zuhörer gefühlsmäßig ergreifen sollen. Gleichnisse, Metaphern und attributive Adjektiva werden im Dienste des *moving pity* verwendet. — Der zweite Teil erinnert an die Mitte von Marcus Wahlrede: kurze Hauptsätze in Parataxe, Tatsachenstil, aber eindrucksvoll gemacht durch das Herausstellen der Pronomina (*they . . . they*), an denen, wie an Angeln, die Rede hängt. Sie wird dann, vom eigenen Schicksal sprechend, leidenschaftlicher (mit der Parenthese: »*be it known to you*«) fortgeführt mit dem *partizipium conjunctum* »*I am the turned forth*«, gipfelnd in dem Aufschrei: »*I am no vaunter, I!*« Dann lenkt die Rede ein, gemäß dem antiken *apê dicere*, dem Sicheinstellen auf das Publikum (Cic. de orat. III, 55. Quint. XI, 1 [1–5]). — Der dritte Teil entspricht dem ersten, wenn auch die Satzstruktur einfacher ist. In dem Passus: »*Of this . . . could bear*« (120–27) attributiver Schmuck (irreligious Moor etc.), der die Zuhörer gegen Aaron aufstachelt. Dazu emphatische Wortwiederholung: *hand in hand* (132, 136), *speak Romans speak* (135) [vgl. Cic. de orat. III, 53. Quint. IX, 3 (28ff.)].

<sup>3)</sup> Begrüßungsrede des Titus bei Heimkehr aus dem Krieg mit Klage um Tod der Sohne (I, 1, 70ff.), des Marcus Klage über die Notzüchtigung Lavinias (II, 4, 11ff.), des Titus Triumphrede nach Tötung der Sohne Tamoras (V, 2, 167ff.).

<sup>4)</sup> Die *laudationes* sind von Cicero so nebenbei behandelt. De orat. II, 85. Quint. handelt darüber im 7. Kap. des III. Buchs.

<sup>5)</sup> Wirklich rhetorisch ist die Bittrede des Titus um Schonung seiner zu unrecht verurteilten Söhne (III, 1, 1ff.), welches Ziel der Sprecher weniger durch Vernunftgründe als durch *moving pity* zu erreichen sucht.

<sup>6)</sup> Es sind das Tamoras Rede an Titus zugunsten ihres Sohnes Alarbus (I, 1, 104ff.); ihre Heuchelreden (I, 1, 434ff. und IV, 4, 27ff.); ihre Buhldre (II, 3, 10ff.); ihre Rache-rede (II, 3, 91ff.); sowie der Redekampf Tamora-Titus (V, 1, 9ff.).

Gerade um dieser Charakterhaltung willen greift sie jedoch wirksam in die, wie wir sahen, weitgehend durch rhetorische Intrige vorwärtsgetriebene Handlung ein, und die ihr in den Mund gelegte Rhetorik muß bisher noch nicht hervorgehobene Seiten zeigen, die rhetorischen Kniffe, die Quintilian verwirft<sup>1)</sup> und die in ihrer Steigerung nach des Erasmus Worten<sup>2)</sup> zu einer *ars mentiendi*, einer Kunst des Lügens, werden. Gerade damit wird aber die Handlung geknüpft: um Saturninus zu besänftigen, verspricht Tamora, Titus zu täuschen (IV, 4, 27ff.). Zur Erreichung dieses rhetorischen Zieles werden schmeichelnde Epitheta und einfache, leicht eingehende Sätze verwandt, und der Doppelzüngigkeit gemäß eine Zweiteilung gemacht, indem der erste Teil an Saturninus gerichtet ist, der zweite ein »Beiseite« darstellt, das die wirkliche Absicht enthüllt. Kunstvoller ist das noch in der Intrige des ersten Aktes (I, 1, 434ff.), wo ein Teil der Rede Titus in Sicherheit wiegt, damit sie ihre Rache in Ruhe ausführen kann, ein anderer Saturninus von der Strafabsicht abbringt, da der gegenwärtige Augenblick ihr nicht günstig scheint<sup>3)</sup>; oder auch in dem Redekampf Tamora—Titus des fünften Aktes, in dem zwei rhetorische Kräfte im Kampf liegen, beide sich der *ars mentiendi* bedienend<sup>4)</sup>. Wie entscheidend Shakespeare mit diesen rhetorischen Mitteln die Handlung beeinflußt, zeigt Tamoras Racherede im zweiten Akt (3, 91ff.), von der alles blutige Folgegesehen abhängig ist; wie selbständig er trotz alledem die Schulrhetorik sich zu eigen macht, erweist schließlich die große Buhldre derselben Szene (z. 10ff.), in der ein Landschaftsbild rhetorisch stimmungschaffend verwendet ist, eine Frage gefolgt von vier Parallelsätzen, deren Gleichordnung Ruhe, Heimeligkeit ausdrückt, ausmündend in die natürlich erscheinende Aufforderung: »Under their sweet shade, Aaron, let us sit«, dann, das Begehren aufstachelnd, drei ruhelose Zeilen von Jagd in syntaktischer Unterordnung, und, als Gegensatz, erneut die Aufforderung, im Schatten mit ihr zu ruhen, worauf dann die Dido-

<sup>1)</sup> II, 15 (4ff.), weil der *vir bonus* die *ars augendi vel detractandi* nicht mißbrauchen dürfe (während Cicero das zuläßt); vgl. A. Weißler: Geschichte der Rechtsanwaltschaft, Leipzig, 1905 p. 92ff.

<sup>2)</sup> Coll. Fam. Basel 1533, p. 244.

<sup>3)</sup> Genau genommen sind es drei Teile, deren mittlerer in zwei langen Perioden hastig drangender Art für Saturninus allein bestimmt ist (442—55), während die anderen in glatter Schmeichelrede (434—41, 456—73) sich an alle Anwesenden wenden.

<sup>4)</sup> V, 1, 17ff. mit: »How can I grace my talk, wanting a hand to give it action« wird auch die rhetorische Geste betont, die die Rhetoriker vorschreiben (Quint. XI, 3 [65ff.]; Wilson p. 220f.), ohne die eine Rede verstümmelt ist (Quint. XI, 3 [85]).

Äneas-Erinnerung voll weichen, onomatopoetischen Schmuckes folgt<sup>1)</sup>. Wenn auch sonst das zur Rede stehende Drama wenig von der Größe des reifen Dramatikers zeigt, hier erkennt man die Klaue des Löwen.

## 4.

Damit dürfte das Wesen der rhetorischen Tragödie genügend erläutert sein. Wir können nun weiter ausschauend und weniger ausführlich am einzelnen Drama haftend die Entwicklung verfolgen. Es ist klar, daß die Stufe des Titusdramas, das nach den rhetorischen Kriterien als Erstling gelten muß, nicht gleich überwunden wird. Bemerkenswert ist aber, wie lange rhetorisches Gut noch herrschend bleibt, so daß also (wie das übrigens auch bei der Charakterisierungskunst der Fall ist<sup>2)</sup>), weithin Alt und Neu nebeneinander laufen. Und zweitens ist bemerkenswert, daß in keinem anderen Drama — selbst den Heinrich VI. nicht ausgenommen — die Rhetorik als das Stück als Ganzes beherrschend auftritt. Das ist ein Zeichen des schnellen Reifens, aber damit ist nicht geleugnet, daß ein Stück wie Heinrich VI. noch überreich an Rhetorik ist. Man vergesse nicht: das Sich-Berauschen am Wort, das alle europäischen Renaissanceliteraturen kennzeichnet, aus dem das uns schwülstig scheinende Rededrama Marlowes geschaffen wurde, all die gelehrten Anspielungen auf antike Sagen und Geschichten, die Zitierwut und Gleichnisjagd und die ganze dialektische Freude des Euphuismus nahm auch Shakespeare durchaus ernst und hielt es für dichterisch erforderlich. Die »Liebesmüh« widerlegt das nicht. Daß der Geist den geistlosen Gebrauch der Rhetorik zum Narren macht, trifft die Rhetorik ebensowenig wie ein Tadel des Übermaßes das Maß trifft. Wenn der Spott der »Liebesmüh« eine Absage an die Rhetorik bedeuten soll, dann muß auch des Rhetorikers Wilson ähnliche Euphuismus-Verspottung in seinem Rhetorikbuche (p. 163) eine Absage bedeuten, was niemand behaupten wird. Weil man diese bejahende Haltung gegenüber der

<sup>1)</sup> Eine Erörterung der Schreckensreden Aarons erubrigt sich, da sie nichts Neues zu dem Gesagten hinzubringen. Es sind das: die Rede gegen Lavinia (II, 1, 102ff.), die, vielfältig im rhetorischen Ziel, in den Mitteln an Tamoras Buhrede anklingt und für die Handlung von großer Bedeutung ist; sodann die Drohreden (IV, 2, 87ff.), die ähnlich den Zuhörer zuerst in einen gewissen Gemütszustand setzen, um ihn willig zu machen zum Anhören der Argumente; und schließlich der Bericht seiner Verbrechen (V, 1, 61ff.), der ohne Bedeutung für die Verwicklung mit der dramatischen Situation der Szene entsteht und endet.

<sup>2)</sup> Vgl. L. L. Schucking: Charakterprobleme bei Shakespeare. Leipzig 1919, p. 46 et passim.

Rhetorik zu wenig beachtete, ergaben sich schiefe Urteile, wie z. B. der Schluß auf juristische Fachbildung aus der juristischen Ausdrucksweise<sup>1)</sup>. Die Rhetorikbücher, so wie sie die Antike überlieferte und die Renaissanceleute nachahmten, haben wir fast ausschließlich mit der juristischen Gerichtsrede befaßt gesehen. Mußte der Rhetorikschüler nicht dieselben Bahnen gehen? Was auf den ersten Blick juristisch erscheint, enthüllt sich meist als rhetorisch, genau so rhetorisch wie die Lust an sentenziöser Zuspitzung von Lebenserfahrungen oder der Wunsch nach farbenprächtiger und reichlicher Ausfüllung des Handlungsraumes, demzufolge von der Fabel nicht benötigte Personen, Kontraste der Hauptspieler, als »rhetorische Figuren« geschaffen werden: Biron und Jacques, Faulconbridge und Enobarbus, Falstaff und Caliban u. a. m. Shakespeare hatte sichtlich Freude, mit lässiger Meisterschaft solch bunte Redenfülle zu gestalten.

Diese Freude, wenn auch künstlerisch auf niedrigerer Stufe, krampfhafter, zeigt die in die Titus-Nachbarschaft zu rückende frühe Historie Heinrich VI., deren wildzerrissenes Geschehen eher dem Zuschauer als dem Dichter notwendig schien<sup>2)</sup>. Der Dichter hielt sich schadlos durch die Kunst des Worts. Er läßt die Herzöge von Bedford, Gloucester, Exeter und Winchester vollklingende Nachrufe auf den toten Heldenkönig sprechen, deren fünffachen Klang er kunstvoll zu einer Laudatio zusammenfaßt<sup>3)</sup>, die Stimmung schaffend den Zuhörer

---

<sup>1)</sup> Vgl. die Untersuchung von Sir Dunbar Plunket Barton: *Links between Shakespeare and the Law*, London 1929, der ich die folgenden juristisch sein sollenden Belege entnehme: »Shakespeare sometimes spoke of lawyers romantically. Pisanio is called 'Love's Counsellor'; Desdemona encouraged Cassio to be merry, 'for the solicitor shall rather die than give thy cause away'. We meet with such phrases as 'heart's attorney'. 'Attorney of my love.' Indeed 'Attorney' was his favourite name for a professional pleader in the Court of Love« (p. 83). Auf die Sonette bezüglich wird gesagt: »(no. 30) compares his mind to a tribunal before which he summons Memory as a party or witness ... (no. 35) He is acting as his friend's advocate against himself, and as his friend's accessory in robbing himself ... (no. 46) presents in fanciful phraseology the proceedings in an Action for Partition. The plaintiff is a lover's heart; the defendant is the lover's eye. The property to be partitioned is the fair lady« (p. 13 f.).

<sup>2)</sup> Die Annahme Shakespearescher Zugeständnisse an das Publikum ist die Hauptthese der Popeschen Shakespeare-Kritik, der wir uns wieder nähern (Bradley in England, Schucking in Deutschland, Stoll in Amerika).

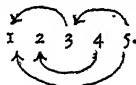
<sup>3)</sup> Die dialogartig aussehende Rede (I, 1, 1 ff., die Unterbrechung 33 ff. außeracht lassend) variiert dieselben Gedanken, Metaphern und Gleichnisse, derart, daß z. B. das Kometenbild des Anfangs in der Mitte wiederkehrt und zum Schluß gesteigert wiederholt wird. Die Teilung ist wie folgt: 1. Bedford ruft die Versammlung zur Trauer um den toten König auf (7 Zeilen). 2. Gloucester preist seine Tugenden, insbeson-

gewahrt werden läßt, daß mit Heinrich V. eine Zeit der englischen Geschichte zu Ende ist und damit blutige Geschehnisse vordeutet. Das ist maßvoller als das rhetorische Bestimmenwollen der Handlung im Titus, anderseits aber sinnvoller als die dort ebenfalls sich breitmachenden Deklamationen; und diese Richtung zu Sinn und Maß können wir auch darin sehen, daß geschickt geordnete Beweisgründe den rhetorischen Kniffen vorgezogen werden, wie in der staatspolitischen Versöhnungsrede, die Somerset und York zusammenführen soll (IV, 1, 132 ff.)<sup>1)</sup>. Wenn das französische Gegenstück dieser Rede solches Maß vermissen läßt, so deshalb, weil Charles seiner Art nach hochtrabende Lobeserhebungen auf die Jungfrau machen muß<sup>2)</sup>. Und wenn diese den Herzog von Burgund der englischen Partei zu entfremden versucht, so muß sie, die ja auch als verkörperte Falschheit gezeichnet wird, wie Tamora »durch Überredungen mit Honigworten verstricken«<sup>3)</sup>.

Typus und Redepunk, sie gehören zusammen und finden sich auch in späteren Stücken, als der Dichter mehr von der menschlichen Seele weiß und geheimnisvollere Worte für ihre Aussprache kennt. Wenn Buckingham dem zukünftigen Richard III. die Königswürde anträgt oder, man möchte sagen, einredet (III, 7, 72 ff.), so ist er der Verführer schlechthin, und seine Worte sind ein Musterbeispiel der auch von Wilson als besonders wirksam erachteten *amplificatio*<sup>4)</sup>, die in stetem Gegensatz und Vergleich — ein Vorspiel der Gegensatzkette der Mark-Anton-Rede — gleichsam in einem des Hörers Widerstand einlullenden Wellenschaukeln, das rhetorische Ziel vorwärts-

dere die Tapferkeit (9 Zeilen). 3. — Hohepunkt — Exeter wirft Blick auf die Folgen und spielt auf französische Gefahr an (11 Zeilen). 4. Winchester beruft sich auf Bedfords Lob (wie Exeter auf das Gloucesters) und auf Exeters französische Anspielung (5 Zeilen). 5. Bedford, auf Exeters Worte zurückgreifend, sagt düstere Zu-

kunft voraus (9 Zeilen). Die Verkettung ist also



<sup>1)</sup> Ein Versuch im *apte dicere* wie des Lucius Schlußrede im Titus, aber wirksamer als dort, weil die Anpassung an die Hörer wirklich psychologisch ist. Der erste Teil (134—50) bringt objektive Argumente, der zweite Teil (151—68) subjektive, nicht an die Vernunft, sondern an das Ehrgefühl sich wendende.

<sup>2)</sup> I, 6, 17 ff. Die Rede ist aber nicht leere Deklamation wie Aarons Lobrede Tamoras, denn sie hat den Dank für die Befreiung als rhetorisches Ziel.

<sup>3)</sup> III, 3, 44 ff. Die Parallele ist deutlich, da beide als Ziel angegeben »to enchant« (Z. 40 bzw. 89) und die Gliederung beide Male zuerst das *moving pity* versucht (um den geeigneten Gemütszustand zu schaffen), dann Argwohn erweckt (also die Vernunft eines gefühlsmäßig schon Willigen bearbeitet).

<sup>4)</sup> Genau genommen ist es die rhetorische Figur der *ironia* oder *illutio*. Vgl. Cic. de orat. III, 53. Quint. VIII, 6 (54).

treibt: »Diesen Prinzen findet man nicht auf dem Ruhebett, nein, auf den Knien liegend . . . nicht scherzend, nein, betrachtend . . . nicht schlafend, nein, betend . . . Beglückt wäre England, wenn der fromme Prinz desselben Oberherrschaft auf sich nähme«<sup>1)</sup>. Ähnlich ist es der Vater und die Mutter, wenn der Herzog und die Herzogin von York vor Bolingbroke um die Sühne oder Gnade des schuldigen Sohnes kämpfend (R 2 V, 3)<sup>2)</sup> — genau wie die rhetorische Unglückserörterung Bolingbrokes und des alten Gaunt im selben Drama (I, 3) — mehr Sinnesarten enthüllen als Seelen, nach Gundolfs Worten mehr ihr Allgemeines als ihr Eigentliches (I, 267, s. u.). Die der Rhetorik näherstehende Zeit der Renaissance empfand das nicht als Mangel, sie sah »gravitas«, Würde, wo uns Künstlichkeit befremdet; und die wohlgesetzte Rede des jungen Heinz vor seinem sterbenden Vater (H 4 B IV, 5, 139 ff.): »Mein Fürst, verzeiht mir! Wären nicht die Thränen, die feuchten Hindernisse meiner Rede . . .«, diese rhetorische Musterkarte erbrachte nach Shakespeares und seiner Zuhörer Empfinden den Beweis, daß der Prinz den einem Herrscher ziemenden Verantwortungswillen besaß. Je mehr ein Stück erhabene Festlichkeit, ernste vaterländische Huldigung darstellen sollte, um so stärker war folglich die rhetorische Beschwerung; deshalb ist, um nur ein Beispiel zu wählen<sup>3)</sup>, Heinrichs V. Rede an seine Truppen (H 5, III, 1) für unsere Empfindungsweise zeitlich so weit abgerückt, daß sie selbst in der dämpfenden Übersetzung Schlegels jenseits der Grenze des Erhabenen liegt: »Die Augen, die durch des Hauptes Bollwerk spähen, wie chernes Geschütz . . . die das Auge so furchtbar beschattende Braue wie ein zerfressener Fels weit vorhängt über seinen schwachen Fuß, vom wilden, wüsten Ozean umwühlt«, das ist für uns Blechmusik, es ist Rhetorik im Sinne der Renaissance und nicht in dem eigentlichen Sinne, den wir hier voraussetzten.

## 5.

Man könnte Überbleibsel derartiger Rhetorik bis in die letzten Stücke Shakespeares aufzeigen, ich erinnere etwa an die Überredungs-

<sup>1)</sup> Zur Beliebtheit dieses antithetischen Satzbaus vgl. u. a. Puttenham oder Ascham, der Elisabeths Vorliebe dafür bezeugt »et contrariorum collationes apte commissas et feliciter confluentes unice admiratur« (Works ed. Giles I, 1. ep. 99).

<sup>2)</sup> Gundolf sagt: »Das typische Muttertum in typischem Widerspruch gegen den typischen Staat« (Shakespeare I, 267).

<sup>3)</sup> Ein anderes Beispiel wäre die Strafrede Heinrichs in II, 2. Auch in dem Monolog IV, 8 und der besinnlichen Rede für den Connetable IV, 3 fängt sich der Herzenston in den rhetorischen Maschen.



kunst Hermiones im ersten Akt des »Wintermärchens« (2, 28–109), doch sind es wie gesagt Überbleibsel ohne Bedeutung für die Handlung oder den Eindruck des Stückes als Ganzen. Wirklich rhetorisch ist dagegen die Mark-Anton-Rede. Sie hat als rhetorisches Ziel die Gewinnung der Volksgunst für Cäsar und seine Sache und die Erregung des Volkshasses gegen die Verschwörer. Es ist eine Gerichtsrede wie die Ciceros, und sie folgt den Vorschriften, die Cicero selbst und nach ihm Quintilian und diesen nachschreibend Wilson für eine solche Rede zusammenstellten. Der Anfang ist, wie es geboten, wenn eine Sache nicht ganz rein oder wenn der gegnerische Vortrag die Hörer bereits für sich eingenommen hat, das »close creeping in«, die *Insinuatio Quintiliani*<sup>1)</sup>, wobei man – ich zitiere nun wörtlich Wilson – die Tugenden des Klienten zuerst häufen soll, dann, wenn die Hörer beruhigt, sagen, daß uns am Angeklagten dasselbe mißfällt, was unsern Gegnern mißfällt (die Ehrsucht im Falle Cäsar). Sind die Hörer durch das *moving pity* gewonnen, sagt man, daß das Angeführte auf uns keinen Bezug hat (Antons rhetorische Frage: War das Ehrsucht?) und daß es uns nicht einfällt, etwas gegen unsere als ehrenwert angesehenen Gegner zu sagen<sup>2)</sup>, wobei man aber die Hauptpunkte ihrer Rede erschüttert. Dann soll die Erzählung folgen; sie sei kurz, mehr summarisch als in Einzelheiten gehend, so einfach wie möglich<sup>3)</sup>, ein einleuchtender und dem gemeinen Manne entgegenkommender Bericht der Sachlage (im Falle Cäsar die Ermordung). Die dann folgende Beweisführung – von Mark Anton stimmungsmäßig vorbereitet durch das zum Hohn gewendete stete Beiwort »ehrenwert« in bezug auf seine Gegner – entspricht mit der Testamentserwähnung der ciceronianischen Vorschrift: »*Defensor . . . debeat vitam ejus, qui insimulabitur, quam honestissimam demonstrare*«<sup>4)</sup>. Der Natur der Sache nach<sup>5)</sup> ist dieser Teil gemäß der auch von Wilson gemachten Zusammenziehung innigst verbunden mit dem nächsten, der die Widerlegung der gegnerischen Behauptungen zur Aufgabe hat. Dabei sind unter Weglassung des der eigenen Sache nicht Förderlichen nur die Punkte hervorzuheben, über die man sprechen will<sup>6)</sup>. Der Schluß endlich soll nach Wilsons Empfehlung das vorher Gesagte verstärken, um

<sup>1)</sup> Quint. IV, 1 (42, 48). Vgl. Cic. de invent. I, 15.

<sup>2)</sup> Vgl. Cic. de invent. I, 17. <sup>3)</sup> Quint. IV, 2 (31). <sup>4)</sup> Cic. de invent. II, 11.

<sup>5)</sup> So dargestellt bei Cic. de orat. II, 81. Quint. IV, 2 (79).

<sup>6)</sup> Cic. de orat. II, 72. Wilson p. 109.

das Gefühl der Richter und Hörer aufzupeitschen<sup>1)</sup>. Diese Übereinstimmung Wilsonscher und also antiker rhetorischer Theorie mit der Mark-Anton-Rede ist für deren rhetorischen Charakter so beweisend, daß auf eine ins einzelne gehende Darlegung des dabei verwandten rhetorischen Schmucks — der Ironie, der fortgesetzten Antithesen, der Wiederholungen, Regressionen und Parallelismen und der zahlreichen anderen Wort- und Sinnfiguren — wohl verzichtet werden kann<sup>2)</sup>. Man fühlt sich geradezu an Cicero erinnert, an die geschickte, unaufdringliche Verwendung der gerade von diesem Lateiner bis an die Grenze des von Quintilian Zugestandenen getriebenen Kunstgriffe der Rhetorik, so das Verkleinern des Gegners<sup>3)</sup>, etwa im Ausdruck »private griefs« für die Gründe, die im Munde des Brutus »public reasons« hießen; und entsprechend das Vergrößern auf der eigenen Seite, wenn trotz der Behauptung, Cäsar nicht zu loben, das Beiwort »edel« eingeschmuggelt wird, oder das von Wilson praecisio genannte Abbrechen (vgl. Anm. 1 S. 20) und das stark spannende Mittel des Verschweigens oder Hinhaltens<sup>4)</sup>: »Ihr dürft nicht wissen, wie euch Cäsar liebte,« oder »Habt Geduld«; das klug berechnete Spielen mit einem Wort endlich<sup>5)</sup>, das in der Einbildungskraft der Masse Wurzel faßt (es ist das Wort »mutiny«, zuerst verneint: »Ich will euch nicht hinreißen zu ...«, dann im Spiegelgedanken: »Wär ich Brutus, dann ...« und schließlich ist das Ziel erreicht und die Antwort kommt: »we'll mutiny«<sup>6)</sup>). Die hiermit erwähnte Wirkung der Rede, das Weitertreiben und entscheidende Wenden der Handlung durch eine oratio weist uns zurück auf die rhetorische Tragödie, die wir an Hand des Titus-Dramas erörterten. Es kann kein Zweifel sein: die Beredsamkeit des Mark Anton gehört noch zur rhetorischen Tragödie, zunächst insofern, als der die innere Welt verdeckende Redeprunk herrscht — wir be-

<sup>1)</sup> Nach Cic. de invent. I, 53. Quint. VI, 1 (1, 14); 2 (7).

<sup>2)</sup> Sie wären festzustellen an Hand des III. Buchs der Wilsonschen Rhetorik und dann zu vergleichen mit der Quintilianischen Darstellung (VIII—IX).

<sup>3)</sup> Quint. IV, 1 (45); 2 (77).

<sup>4)</sup> Über das Hinhalten Quint. IX, 2 (22). Bacon nennt das Mittel, etwas zu verschweigen, »appetitanregend« (Of Cunning. Essays XXII).

<sup>5)</sup> *πλοκή* ist der auch von Quintilian übernommene rhetorische Fachausdruck. IX, 3 (40ff.).

<sup>6)</sup> Die sich aufdringenden Belege für die Kunst der Massensuggestion (die mit der These dieser Untersuchung keine unmittelbare Beziehung haben) sind gesammelt bei H. Dietz: Mittel und Methode der politischen Massenbeherrschung bei Shakespeare. Diss. Tübingen 1926.

finden uns in dem Bereich, dem schon des jungen Clifford Leichenklage um seinen Vater (H 6 B. V, 2) angehört oder des alten Clifford Anrede an Cades Haufen (H 6 B. IV, 8) oder überhaupt die Schlacht- und Staatsreden der Königsdramen, vor allem in »Heinrich IV«. — und dann insofern, als die Mark-Anton-Rede dramatisch entscheidet wie die Titus-Reden dramatisch entschieden, daß also die Tragik aus der oratio erwächst oder zu erwachsen scheint. Ich sage scheint, denn ganz geheuer ist uns nicht bei der an sich unanfechtbaren Gleichsetzung der Cäsar- und Titus-Tragik; wir fühlen als Widerspruch zu solch rechnerischer Beweisführung: Die Mark-Anton-Rede ist Drama, wie der Bericht des Othello Drama ist, wie das Sorgen Vincentios in Maß für Maß und die Kornrede des Coriolan. Sicher ist die Leichenrede ohne das hinter den Worten liegende seelische Geheimnis, aber es ist nicht nur berechnete Redekunst, sondern ebenso wahrhaftiges Wort, nicht leere Deklamation, sondern temperamentmäßiger Ausbruch, wie schon Heinrich IV. weltschmerzlich ausbrechen konnte über das Verhalten seines Sohns oder Richard III. Toben auf dem Schlachtfeld von Bosworth (V, 3, 237ff.). Und zum anderen: sicher ist die Mark-Anton-Rede entscheidend für die Handlung, aber sie ist nicht unerwartet, sie ist hier gewissermaßen notwendig, ist nur ein Wortwerden einer an sich gegebenen Spannungsrichtung. Beim Titus lag eine solche Notwendigkeit nicht vor.

Dramatisch gesehen wäre dies also der Höhepunkt einer gereiften, geläuterten Form der rhetorischen Tragödie; in Shakespeares Entwicklung ist es jedoch nur ein Wendepunkt, mit dem die rhetorische Tragödie eigentlich überwunden wird. Schon früher, so hatten wir gesagt, kann gelegentlich ein Seelen- und Schicksalsausdruck inmitten mehr äußerlicher Rhetorik sich finden, etwa die großen Kundgebungen Richards und der Tod Gaunts in »Richard II«. oder vor allem die Sterbeszenen in »Heinrich IV«. Hier aber ist dies Nebeneinander so schroff und auffällig, daß die dichterische Absicht sich nicht verkennen läßt. Man vergleiche die Mark-Anton-Rede mit dem vorausgehenden Monolog (III, 1, 254ff.) oder besser, man vergleiche Mark Anton mit Brutus, denn hier enthüllt sich des Dichters charakterisierende Absicht. Ich meine nicht nur den Vergleich der Brutusschen in schwungloser Akademie-Rhetorik abgefaßten und bezeichnenderweise prosaischen Leichenrede (III, 2, 12ff.) mit der flammenden Anwaltsberedsamkeit Mark Antons, ich meine vor allem die Gegeneinanderstellung zweier Welten in der Rolle des Brutus

selbst. Wo immer Brutus die Gerichtsrede der antiken Rhetorik zu halten hat, die politische Staatsrede, die die Massen sich zum Werkzeug machende Herrschrede, da versagt er, wie vor allem in der erwähnten Ansprache nach dem Mord. Gewiß wendet auch diese Rede alle rhetorischen Künste an, aber diese Rhetorik ist schülerhaft dürr und klapperig, denn sie beherrscht nicht das apte dicere und weiß nichts von der die Rhetorik erst bedingenden psychologischen Einfühlungskunst<sup>1)</sup>. Wo Mark Anton eine des eigenen Denkens enthebende Phrase der Lebensweisheit hinwirft (»was Menschen Übles tun, das überlebt sie, das Gute wird mit ihnen oft begraben«<sup>2)</sup>), da langweilt Brutus die Menge oder redet an ihr vorbei mit seinem: »Hört mich meine Sache führen« und »Glaubt mir um meiner Ehre willen«.

Des Brutus Welt ist nicht die, in der ein Mark Anton zu Hause ist; in seiner Welt werden seine Worte volltönend, werden zum Seelen- und Schicksalsausdruck. Schon im Zwiegespräch mit Portia (II, 1, 233—309) werden wir mehr und mehr hinter die Worte geführt zu dem Sinn, der in der Anrede an den schlafenden Lucius das einfachste Wort zwiespältig schillern macht: »Nickst du, so brichst du deine Laut' entzwei, ich nehm' sie weg, und schlaf nun, guter Knabe«, zu dem Herzenston, der den Abschied von Cassius (V, 1, 93—126) ergreifend macht und in der Vorberatung des Cäsar-Mords wärmend und doch verloren klingt: »Nein, keinen Eid, wenn nicht des Menschen Antlitz . . .« (II, 1, 112—90). Die charakterisierende und kontrastierende dichterische Absicht ist klar. Daß aber Shakespeare die Mark-Anton-Welt überhaupt und also die ihr zugehörnde Rhetorik fragwürdig geworden ist, verrät der »Hamlet«. Vordem blieb es bei kurzen einzelnen Einsichten, denen scherzhafte Einkleidung gemäß war: wenn Pistol mit großem Rhetorikprunk eine sachliche Nachricht bringt, sagt Falstaff: »Melde sie nun wie ein Mensch von dieser Welt«; wenn Pistol, Armado, Malvolio, Frau Hurtig, Zettel Narrenfeste der Rede veranstalten, so liegt der tiefere Sinn dieser Scherze in dem Mißverhältnis von Sein und Schein. Hier konnte man darüber lächeln, im »Hamlet« nicht mehr. An sich haben wir, wie auch in den anderen Stücken, das Nebeneinander von würdevollen Staatsreden und seelenkundenden Aussprachen, aber dies Nebeneinander

<sup>1)</sup> Quintilian sagt scharf III, 8 (51): *Neque enim minus vitiosa est oratio, si ab homine, quam si ab re, cui accomodari debuit, dissidet*. Vgl. ferner IV, 1 (52); V, 14 (29) und XI, 1 (passim, bes. 1—6).

<sup>2)</sup> *Distinguitur autem oratio . . . raro inducendis locis communibus*. (Cic. de invent. II, 15).

ist nicht mehr gleichwertig. Die Reden des Königs und der Seinen, vor allem des Königs erste große Ansprache (I, 2, 1 ff.) mit der bekannten Gleichnisweise: »Das Land als eine Stirn des Grams . . . mit einem heitern, einem nassen Auge . . . der Staat verrenkt und aus den Fugen«, sie sind eine Verlautbarung der Mark-Anton-Welt, in der diese Dinge wichtig und ernsthaft sind. Aber dieser Claudius ist doch nur das Zerrbild eines Herrschers der Römer- und Königsdramen, und wenn wir vollends die demselben Bezirk angehörigen Lehren des Polonius an Sohn und Tochter dazu nehmen, so fühlen wir: Diese Welt ist nicht mehr ganz ernsthaft genommen, und folglich ist auch dieselbe Rhetorik, die in den Staatsreden der Richarde und Heinriche zu Würde und Festlichkeit beitrug, hier ironisch gewendet. Sie ist im Grunde wesenlos und hohl, genau wie die Welt, deren Aussprache sie darstellt. Die wesenhafte wirkliche Welt ist ganz woanders zu suchen, und die davon kündenden Teile des »Hamlet« habeneineigene Shakespearesche Sprechgebärde, die der antiken Rhetorik nur mehr von fern verpflichtet ist. Sogheimnisvoll anziehend um dessentwillen das Hamlet-Drama für die ganze Folgezeit geworden ist, vom Gesichtspunkt der Bühne aus bedeutete es ein unverhältnismäßiges Überwiegen der inneren Handlung über die äußere, wobei der Dramatiker Shakespeare es nicht beruhen lassen konnte. Gerade die für sein Drama bezeichnende Tragik kann sich nur entfalten, wenn auch der Tatsachenwelt der ihr gebührende Raum und Ernst zuteil wird.

So kehrt, im Coriolan etwa, auch die dazu gehörende Rhetorik in ihre Rechte zurück. Wir haben hier sogar eine Parallele zu dem Gegensatz Mark Anton—Brutus in dem ähnlichen Gegensatz Menenius—Coriolan in ihrem Verhältnis der Masse gegenüber. Beider Ziel ist, was Wilson der Sinn der Rhetorik überhaupt ist: »With a word to winne cities and whole Countries<sup>1)</sup>, aber Menenius hat ein einfühlendes Verstehen der Menge, zu der er herabsteigen kann, um mit dem auch von Cicero geliebten rhetorischen Mittel der Fabel<sup>2)</sup> die über die harten Wirklichkeiten Erbitterten scherzend zu besänftigen. So wirkt der Vergleich mit dem Magen, mit dem er die hungrigen Bürger beruhigt (I, 1, 99 ff.) und so der Sicinius und seinem Mob gegenüber gebrachte Vergleich der bürgerlichen Gesellschaft mit den Gliedmaßen (III, 1, 296 ff.). Coriolan fehlt dies

<sup>1)</sup> In der Epistle vor seiner Rhetorik.

<sup>2)</sup> Quint. V, 11 (19). Aristoteles hielt Fabeln für Volksreden sehr geeignet (Rhet. II, 20). — In ähnlichem Dienste rhetorischer Massenbeeinflussung das dem einfachen Manne verständliche Bild aus dem Tierreich in H 4 A. V, 1, 61 ff.

apte dicere, diese man möchte sagen soziale Seite; er kann sein Patriziertum nicht einordnen in den sozialen Bau. So klang es schon aus der ersten Szene des ersten Aktes und die Kornrede (III, 1, 119 ff.) entfesselt den Sturm gegen ihn. Dies aber nicht als aus der oratio erwachsende Tragik und auch nicht nur der Notwendigkeit vergleichbar, die wir bei der Mark-Anton-Rede betonten, sondern als wahrhafter Schicksalsausdruck seiner Art; muß doch die Mutter, die ihn dazu brachte, sich ums Konsulat zu bewerben, mit Schrecken erkennen, daß ihm dies zur Gefahr wird. Coriolans Widerstreben, die Unangemessenheit seiner Natur, macht, daß diese Bewerbung eine vergebliche sein muß. Die Kornrede leiht dem Wort, aber ihr kommt nicht an sich eine handlungsbewegende Bedeutung zu. Vielleicht ist das der Grund, daß die Rhetorikverwendung (worüber die den Charakter Coriolans ausmachende Maßlosigkeit uns nicht täuschen darf) in diesem Drama im Vergleich zum »Cäsar« äußerst maßvoll, ja sogar sparsam geworden ist. Außer den erwähnten Fabeln<sup>1)</sup> findet sich rhetorischer Schmuck so gut wie gar nicht, und daraus folgt eine andere Rückwirkung seitens unseres Gefühls. Während trotz aller Bewunderung der bezaubernden Mark-Anton-Rede der Charakter des Sprechers fraglich blieb, im Grunde nicht ganz ehrlich, so wie die zahlreichen rhetorischen Kunstgriffe seiner Rede nicht ganz ehrlich waren, so geht von des Menenius gutherzigem Bereden der Masse eine gewinnende Wärme aus, und dies, obwohl er im Grunde ein Zuschauer bleibt, der die Dinge mit der Losgelöstheit des klassischen Chors bespricht. Und während Brutus trotz seiner Niederlage Verstehen und liebevolle Achtung fand, gerade weil er die Rhetorik nur wie ein Regelbuch und also schülerhaft verwertete, so entfremdet sich Coriolan unserer Zuneigung durch den wiederholten prahlenden Anspruch, mit rhetorischen Künsten die Menge zu beherrschen<sup>2)</sup>. Die Rhetorikverminderung wirkt also zwar weniger heftig, aber eindringender. Das besagt nichts gegen die Rhetorik; das besagt nur, daß Shakespeare, als er deren elisabethanisches Kleid ablegte, zuvor ihr Wesen, das *movere* und *persuadere*, sich zu eigen gemacht hatte. Er sah dankbar auf seine Lehrmeisterin Rhetorik zurück, aber er brauchte sie nicht mehr, er hatte selbst die Kunst, das Menschenherz zu rühren.

<sup>1)</sup> Die der antike Bericht schon überlieferte: Livius II, 32.

<sup>2)</sup> Z. B. II, 3, 109: I will counterfeit the bewitchment of some popular men. III, 2, 133: I'll mountebank their loves. Vgl. dazu Quint. XI, 1 (15): In primis igitur omnis vitiosa iactatio est, eloquentiae tamen in oratore praecipue.

# SCHILLER UND SHAKESPEARE

Eine stilistische Untersuchung

Von PAUL STECK

Eine Übersicht des Verhältnisses Schiller—Shakespeare in der Periode der Meisterdramen Schillers läßt aus der Summe der Einzelergebnisse einige durchgehende Linien hervortreten.

Das Eine und Zwingende ist: Shakespeare blieb auch in der Reifezeit das meisterliche Vorbild des Deutschen; sein Einfluß war groß; umfassender als in den Jugenddramen, auf jeden Fall tiefergehend. Dort war das Verhältnis äußerlich; begeisterte Nachahmung, bloße Entlehnung. Hier ist alles zweckbedingt; Schiller erarbeitet sich das Drama Shakespeares; er schult sich an ihm.

Diese Tatsache wird an zwei Punkten klar: der äußeren Form und der dramatischen Sprache.

In der Form bleibt Shakespeare für den »Wallenstein« und die umlagernden Bruchstücke im Hintergrund. Doch sind Einflüsse der epischen Technik und der Königsdramen greifbar. Hierzu kommt eine Einwirkung des »Macbeth« auf den »Wallenstein«. In dieser Gruppe überwiegt die tragische Analyse der *tragédie classique* und des griechischen Dramas. Ausschließlich folgen ihrer Form die »Maria Stuart«, die »Braut von Messina« und die Mehrzahl der Bruchstücke.

Die »Jungfrau von Orleans« und »Tell« zeigen dagegen die entwickelnde Form Shakespeares — genauer gesagt die Form seiner großen Tragödien. Dafür zeugt der Einfluß des »König Lear« auf das Orleans-Drama, des »Julius Caesar« auf »Tell«. Ein Weiterwirken der Königsdramen bleibt bestehen. Dies äußert sich in der »Jungfrau von Orleans« im Einflechten shakespearischer Szenen, im »Tell« in der Mehrschichtigkeit der Handlungen.

Parallel mit dieser Eroberung der großen Tragödie Shakespeares geht die Erringung der shakespearischen Komödie. Den ersten Versuch brachte das Polzeilustspiel; ihm reiht sich die »Gräfin von Flandern« an. Hier steht die Szenenübernahme im Vordergrund. Shakespeare ist wohl auch zuzuschreiben, wenn Schiller zum Zwecke der Spannungssteigerung die gleichen Mittel verwendet wie dieser fast in jeder seiner Komödien, nämlich Entführung — Verkleidung — Verwechslung. Außerdem bringt dieses Bruchstück die Doppelliebeshandlung der shakespearischen Lustspiele. Shakespearisch ist dann weiter, wenn Schiller in den Bau der letzten Akte die freie Bewegung

einbezieht. Daneben ist eine Ähnlichkeit im Gehalt vorhanden: Der ernsthafte Einschlag überwiegt. Dies rückt die »Gräfin von Flandern« in die Nähe der shakespeareischen, die Tragik streifenden Komödie.

Für den »Warbeck« gilt eine Verbindung von *tragédie classique* und Shakespeare. Im Bau ist er zwar wesentlich französisch, doch daneben steht eine starke Einbeziehung shakespeareischer Szenenformen. Im »Demetrius« tritt dann eine Schwergewichtsverschiebung ein. Der Aufbau ist im Kerne shakespeareisch. Aber mit der sich entwickelnden Technik wird die tragische Analysis verbunden. Und wie in der »Gräfin von Flandern«, so bleibt auch im »Warbeck« und »Demetrius« die unmittelbare Abhängigkeit im Szenenbestand. Zu beachten ist, daß immer noch die Königsdramen gebend sind.

So stellen sich die Meisterdramen in ihrer Form als Experimente dar. Die Fragmente vertiefen diese Auffassung. Die Mehrzahl sucht die französisch-griechische Form zu meistern. Der Grund ist durchsichtig. Schiller waren diese Formen zu Beginn der Reifezeit noch fremd. Shakespeare war ihm bereits in den Jugenddramen vertraut geworden. Hier war nur zu vertiefen.

Experiment ist auch Schillers dramatische Sprache. Für Shakespeare werden die Einflüsse aufgezeigt. Ihm anzuschließen ist die Übernahme von Stilfiguren der griechischen Tragödie und Homers. Sie geben nicht nur Bilder, sondern auch die parenthetische Formung der längeren Gleichnisse Schillers. Dann begegnen wir griechischen Epitheten nebst der für die Griechen eigentümlichen Nachstellung des Adjektivs. Hinzu kommt der partitive Genitiv bei Zeitwörtern und die freie Satzfügung, die erlaubt, zusammengehörige Glieder zu zerreißen. Der französischen Tragödie entstammen die *termes banals*, wohl auch die typisierenden Bilder, vor allem aber zahlreiche phraseologische und syntaktische Eigentümlichkeiten und nicht zuletzt rhetorische Stilmittel, wie eben der Parallelismus.

Dieses Einstromen von Stilelementen Shakespeares, der Griechen und Franzosen gibt den Zugang zu den stilistisch so mannigfaltigen und verschiedenartigen Meisterdramen. Wie hier Schiller in der Form experimentiert, so auch im Stil. Und wie sich im »Demetrius« eine neue Form ankündigt, so bringt auch dessen Sprache Neues. Schiller kehrt in der durchgehenden Scheidung von Charakter und Äußerung zu »Wallenstein« zurück. Den Reim hält er fern; das hyperbolische Element im Bild- und Epithetenbestand wird zurückgedrängt; die Bilder werden sparsamer verwendet; die Wortwahl



zeigt mehr Fleisch und Blut; die Sentenzen nehmen ab. Diese Punkte führen über »Wallenstein« hinaus. Die Sprache des »Demetrius« ist natürlicher geworden.

Eine dritte Linie gibt innere Gründe, die Schiller in Abhängigkeit von Shakespeare brachten.

Shakespeare wird Quelle der Anschaulichkeit, der Versinnlichung, der Weitung des Bereichs der Wirklichkeit. Das zeigt die Fülle shakespearischer Bilder, die den Meisterdramen zuströmen. Wir finden es weiter bestätigt, wenn Schiller im Anschluß an Shakespeare die Natur in seine Dramen aufnimmt, wenn er in den Liederinlagen Gegenständlichkeit zeigt und zuletzt wieder komische Bestandteile einfügt. Weiter verbindet ihn mit Shakespeare, daß er über das griechische und französische Drama hinaus nach größerer Stofffülle strebt. Hier ist es der Historiker Schiller, der eine Brücke zu Shakespeare baut, vor allem zu den einflußreichen Königsdramen. Nehmen wir dann noch den Drang nach Steigerung hinzu, der Schiller in der dramatischen Sprache unter den Einfluß Shakespeares stellt, so schließt sich die Kette des Verhältnisses Schiller—Shakespeare. Es ist für die Reifezeit ein Experiment in Form und Sprache, von der Absicht getragen, Neues zu schaffen. Ein gleiches gilt für das Verhältnis zum griechischen und französischen Drama. Damit verlieren die Meisterdramen das Befremdende. Über sie aburteilen hieße nicht verstehen, daß die Werke der Reifezeit nicht bloß die dichterische Manifestation des deutschen Idealismus sind, sondern auch Ausdruck der titanischen Willenskraft Schillers, die ein eigenes, deutsches Drama zu schaffen suchte und auch geschaffen hätte.

Wenn ich nun den Einfluß Shakespeares auf die dramatische Sprache Schillers abzugrenzen suche, so geschieht dies unter dem Gesichtspunkt: Weist Schillers dramatischer Stil eine tatsächliche Schulung an Shakespeare auf? Daneben bleibt das Warum im Blickfeld der Betrachtung.

Gegen diese Fragestellung könnte der Einwand erhoben werden, daß Schiller die englische Sprache nicht beherrschte; von einer wirklichen Schulung könne deshalb keine Rede sein. Es dürfe höchstens von Ähnlichkeit gesprochen werden. Eine solche Auffassung ist nur zu einem kleinen Teil berechtigt. Zunächst ist dagegen zu sagen, daß die deutschen Übersetzungen der Werke Shakespeares wesentliche Merkmale seines Stiles bewahren. Es ist darin allerdings

ein Unterschied zu machen. In den Fassungen von Wieland und Eschenburg gehen durch die fast ausschließliche Verwendung der Prosa viele Stileigenheiten Shakespeares verloren. Für die Übersetzung durch Schlegel, der ja im engsten Anschluß an Shakespeare Vers und Prosa benützt, trifft dies weniger zu. Natürlich darf keineswegs außer acht gelassen werden, daß auch hier nicht ein treues Spiegelbild des shakespeareischen Stiles vorliegt. Die Tatsache der fremden Sprache steht dem im Wege. Hieraus folgt aber für unsere Untersuchung, daß nur insofern von einem direkten Einfließen shakespeareischer Stilelemente geredet werden darf, als diese auch in den Übersetzungen zum Ausdruck kommen.

Was nun das Verhältnis Schillers zu den Übertragungen von Wieland, Eschenburg und Schlegel betrifft, so steht schon auf Grund seiner Briefe fest, daß er diese genau gekannt hat<sup>1)</sup>. So lesen wir, daß er kein Freund der wörtlichen Übersetzung Eschenburgs war; weiter wollte er 1794 die Wielandsche Übertragung, die er selbst besaß, ergänzen lassen, da ihm der erste Band abhanden gekommen war. Beide Werke lagen ihm übrigens bei seiner Macbethbearbeitung vor. Darüber schrieb er an Goethe<sup>2)</sup>: »Seitdem ich das Original von Shakespeare mir von der Frau von Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser getan, mich gleich anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das Englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnötige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurchzuringen.« Diese Stelle zeigt auch, daß es nicht angeht, von einer völligen Unkenntnis des Englischen bei Schiller zu sprechen. Zugleich aber ergibt sie, daß ein unmittelbares Einströmen shakespeareischen Stiles nur in geringfügigem Umfang als möglich erscheint. Hier schieben sich die Übersetzungen als Vermittler dazwischen. Und von diesen ist besonders auf das Werk Schlegels hinzuweisen. Schiller unterstützte dessen Übersetzung nachdrücklichst. Mündlich und schriftlich setzte er sich damit auseinander. An der Übertragung von »Romeo und Julia« nahm er lebhaften Anteil. Außerdem wurden die ersten Proben 1796 im Märzheft von Schillers *Horen* veröffentlicht. Schon vorher war von Schlegel der »Sommernachtstraum« übertragen worden, und zwar

---

<sup>1)</sup> 25. Aug. 1794. An Matthison – 11. März 1796. An A. W. Schlegel – 7. Dez. 1799. An Goethe.

<sup>2)</sup> 2. Febr. 1800.

1789 und dann nochmals 1795. Bis 1799 lag dann der größte Teil von Schlegels Werk vor<sup>1)</sup>. Zeitlich steht also einer Beeinflussung nichts im Wege. Daß diese vorhanden ist, beweist schon die Tatsache der Übernahme des Reimes in den »Wallenstein« und die übrigen Meisterdramen. Dieser bleibt dem »Don Carlos« noch fern, obwohl auch er deutliche Spuren shakespearischen Einflusses zeigt. Schiller wurde eben erst durch Schlegels Übersetzung auf die Verwendung des Reims bei Shakespeare aufmerksam.

In welcher Richtung liegt nun die Beeinflussung der dramatischen Sprache Schillers durch den Stil Shakespeares? Die Antwort hierauf ist: sie erstreckt sich auf die beiden Grundphänomene der shakespearischen Sprache, nämlich Anschaulichkeit und barocke Fülle. Beide finden ihren unmittelbarsten Ausdruck in der Bildersprache und der Wortwahl. An Hand dieser soll nun im folgenden meine Auffassung greifbar werden.

### *Die Bilder.*

Wie verschieden auch die Ansichten über den Stil der shakespearischen Dramen sind, so herrscht doch darin Einigkeit, daß die Werke des großen Briten einen überquellenden Reichtum bildhaften Ausdrucks haben. Hält man nun in diesem Punkte Schillers Meisterdramen dagegen, so zeigt sich die überraschende Feststellung, daß auch hier das Bild in weitgehendem Maße als poetischer Schmuck verwendet wird, wenn auch die Dichte der Bildersprache um einige Grade unterhalb der von Shakespeare liegt. Ich sage, man ist überrascht, weil wir uns daran erinnern, daß Schiller immer wieder auf die Scheidewand verwies, die zwischen ihm und der Wirklichkeit stand<sup>2)</sup>. Das Wesen der Bilder erfordert aber gerade ein Aufgehen in Anschauung und Sinnlichkeit, sofern der bildhafte Ausdruck eigenwüchsig sein soll. Daraus erwächst für uns als erste Aufgabe, festzustellen, inwieweit die Bilder der Meisterdramen selbständig sind oder nicht. Natürlich kann es sich nicht darum handeln, hier Bilder aufzuzählen, die auf der Straße liegen. Ich greife nur jene heraus, die wirklich bezeichnend sind und zudem inhaltlich sich in wesentlichen Punkten mit shakespearischen Bildern decken.

<sup>1)</sup> Julius Caesar, Was ihr wollt 1797 – Hamlet 1798 – König Johann, Richard II., Heinrich IV., Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt 1799 – Heinrich V. 1800 – Heinrich VI. 1801. Noch vor der Jungfrau von Orleans.

<sup>2)</sup> Siehe die Briefe vom 11. Nov. 1793 – 28. Nov. 1796 – 23. Jan. 1797 – 2. Jan. 1798 – 24. Aug. 1798.

## WALLENSTEIN

ANTONIUS u. CLEOPATRA 4, 12, 24:

Und abgeschalt nun steht die Fichte da,  
Die alle überragt<sup>1)</sup>.

HEINRICH VIII. 3, 2, 227:

Von der Mittagslinie meines Ruhms  
Eil' ich zum Niedergang. Ich werde  
fallen,  
Wie in der Nacht ein glanzend Dunst-  
gebild,  
Und niemand mehr mich sehn. —

HEINRICH IV. I. Teil. 1, 2, 199:

Ich kenn' euch all' und unterstütz' ein  
Weilchen  
Das wilde Wesen eures Mußiggangs.  
Doch darin tu' ich es der Sonne nach,  
Die niederm, schädlichem Gewolk er-  
laubt,  
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der  
Welt,  
Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu  
sein,  
Weil sie vermißt ward, man sie mehr  
bewundre,  
Wenn sie durch bose, garst'ge Nebel  
bricht  
Von Dunsten, die sie zu ersticken schie-  
nen.

HEINRICH V. 1, 2, 154:

Der Schott' ins unbewehrte Reich  
Hereinbrach, wie die Flut in einen Riß.  
oder

HAMLET-ESCHENBURG Bd. 8, S. 188<sup>2)</sup>:

Rettet euch, mein König, der Ozean,  
der uber seine Schranken hinaus-  
schwillt, frißt nicht mit reißen-

WALLENSTEINS TOD 1791:

Den Schmuck der Zweige habt ihr ab-  
gehauen,  
Da steh' ich, ein entlaubter Stamm!

WALLENSTEINS TOD 2434:

Aus der böhmischen Erde  
Erhub sich dein bewundert Meteor,  
Weit durch den Himmel einen Glanz-  
weg ziehend,  
Und hier an Böhmens Grenze muß es  
sinken!

WALLENSTEINS TOD 3486:

Wie sich der Sonne Scheinbild in dem  
Dunstkreis  
Malt, eh' sie kommt, so schreiten auch  
den großen  
Geschicken ihre Geister schon voran.

WALLENSTEINS TOD 1799:

Ins Bayerland, wie ein geschwollner  
Strom,  
Ergoß sich dieser Gustav.

<sup>1)</sup> Dies Bild braucht Antonius nach dem Verlust der entscheidenden Schlacht von Alexandria. Entsprechend Wallenstein nach dem Abfall Oktavios und seiner Anhänger.

<sup>2)</sup> Eschenburg wird nur angeführt, wenn eine engere Übereinstimmung mit Schiller vorliegt. Dabei handelt es sich jeweils um stärkeren wörtlichen Anklang, als dies bei der entsprechenden Wiedergabe durch Schlegel der Fall ist.

derm Ungestum die Furten und  
Sandbänke weg, als der junge La-  
ertes, an der Spitze eines aufruh-  
rischen Haufens, Eure Wachen zu  
Boden wirft.

JULIUS CAESAR-ESCHENBURG Bd. II,  
S. 294:

Aber ich bin standhaft, wie der Polar-  
stern, der an Treue, Festigkeit und  
Ausdauer seines Gleichen nicht  
am Firmament hat.

HAMLET 3, 3, 17:

Sie ist ein mächtig Rad,  
Befestigt auf des höchsten Berges Gip-  
fel,  
An dessen Riesenspeichen tausend  
Dinge  
Gekittet und gefügt sind: wenn es fällt,  
So teilt die kleinste Zutat und Umge-  
bung  
Den ungeheuren Sturz.

OTHELLO 2, 3, 359:

Und strick' ein Netz aus ihrer eignen  
Gute,  
Das alle soll umgarnen.

HEINRICH VI. III. Teil. 2, 2, 15:

Wer weicht der Schlange Todesstachel  
aus?

WALLENSTEINS TOD 733:

Ziemt solche Sprache mir  
Mit Dir, der, wie der feste Stern des  
Pols,  
Mir als die Lebensregel vorgeschienen?

WALLENSTEINS TOD 1380:

Denn gleich wie an ein feurig Rad ge-  
fesselt,  
Das rastlos eilend, ewig, heftig treibt,  
Bracht' ich ein angstvoll Leben mit  
ihm zu.

WALLENSTEINS TOD 178:

So hab' ich  
Mit eignem Netz verderblich mich um-  
strickt.  
Dieses Lieblingsbild Shakespeares<sup>1)</sup>  
begegnet uns auch sonst bei Schiller, so:

WILHELM TELL 876:

Von seinen Ländern wie mit einem  
Netz  
Sind wir umgarnet rings und einge-  
schlossen.

WALLENSTEINS TOD 1122:

Doch einen Stachel gab Natur dem  
Wurm,

<sup>1)</sup> Antonius und Cleopatra 5, 2, 349:

Als sollt' im starken Netze ihrer Anmut  
Noch ein Anton sich fangen.

Heinrich V. 1, 2, 96: Und lieber sich verstricken in ein Netz.

Nicht, wer den Fuß auf ihren Rücken  
setzt.  
Der kleinste Wurm, getreten, windet  
sich.

HAMLET 3, 3, 98:

— und seine Seele  
So schwarz und so verdammt sei wie  
die Holle.

HEINRICH VIII. 1, 2, 123:

So schwarz,  
Wie aus dem Höllenpfluß.

OTHELLO 1, 1, 156:

Obgleich ich ihn wie Hollenqualen  
hasse.

HAMLET 3, 1, 177:

Ihm ist was im Gemut,  
Woruber seine Schwermut brutend  
sitzt;  
Und, wie ich Sorge, wird die Ausgeburd  
Gefährlich sein.

ANTONIUS U. CLEOPATRA 5, 2, 79:

Sein Antlitz war der Himmel, darin  
standen  
Sonne und Mond, kreisten und gaben  
Licht  
Dem kleinen O, der Erde.

HEINRICH VI. II. Teil. 3, 2, 271:

Euch huten . . .  
Vor solchen Schlangen, wie der falsche  
Suffolk,  
Durch des verderblichen und gift'gen  
Stich  
Eur lieber Oheim . . .  
Des Lebens . . . beraubt sei.

MACBETH 1, 2, 25:

Wie dorthier, wo der Sonne Lauf be-  
ginnt,  
Wohl Sturm und Wetter, schiffzer-  
trümmernd losbricht,

Den Willkur übermutig spielend tritt.

WALLENSTEINS TOD 777:

Das ist schwarz,  
Schwarz wie die Holle!

1973:

Ich haß' ihn wie  
Den Pfluß der Holle.

BRAUT VON MESSINA 578:

Und werd' ihn hassen wie der Hölle  
Pforten.

WALLENSTEINS TOD 1392:

Jedwede nachste Stunde brutet irgend  
Ein neues, ungeheures Schreckbild aus!

WALLENSTEINS TOD 2264:

Laß sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr  
kennen,  
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.

WALLENSTEINS TOD 2795:

Und diese Schlange, der Oktavio,  
Kann in die Fersen heimlich wohl ver-  
wunden.

PICCOLOMINI 2641:

Und wie ein Schiff, das mitten auf dem  
Weltmeer  
In Brand gerät mit einemmal und ber-  
stend

So aus dem Brunnquell, der uns Heil  
verhieß,  
Schwillt Unheil an.

HEINRICH IV. II. Teil  
ESCHENBURG Bd. 16, S. 259:  
Mein Gemut ist jetzt wie die Flut,  
wenn sie zu ihrer äußersten Höhe  
hinan geschwollen ist.

ROMEO UND JULIA 3, 3, 149:  
Doch wie ein ungezognes, laun'sches  
Mädchen  
Schmollst Du mit Deinem Gluck.

HEINRICH IV. I. Teil. 1, 3, 135:  
Mein Herzblut tropfenweis' in Staub  
verschutten.

HAMLET 2, 2, 596:  
Ich hege Taubenmut.

ANTONIUS U. CLEOPATRA 5, 2, 91:  
Gleich Munzen fielen  
Ihm aus der Tasche Königreich' und  
Inseln.

HEINRICH IV. I. Teil.  
ESCHENBURG Bd. 16, S. 46:  
Still! es gibt noch andre lose Vögel,  
wovon Du Dir nicht träumen läßt.

RICHARD II. 3, 3, 159:  
Wo des Volkes Füße  
Das Haupt des Fürsten stündlich tren-  
nen können.

Auffliegt und alle Mannschaft, die es  
trug,  
Ausschüttet plötzlich zwischen Meer  
und Himmel,  
Wird er uns alle, die wir an sein Gluck  
Befestigt sind, in seinen Fall hinab-  
ziehn.

PICCOLOMINI 945:  
Die hohe Flut ist's, die das schwere  
Schiff  
Vom Strande hebt — und jedem einzel-  
nen  
Wachst das Gemut im großen Strom  
der Menge.

PICCOLOMINI 1882:  
Daß Du, die stolze Tochter seines  
Glucks,  
Wie ein verliebtes Mädchen dich ge-  
bardest.

PICCOLOMINI 579:  
— verspritzen will ich  
Für ihn, für diesen Wallenstein, mein  
Blut,  
Das letzte meines Herzens, tropfen-  
weis' —

PICCOLOMINI 1872:  
Mit Löwenmut den Taubensinn be-  
waffnen.

PICCOLOMINI 2016:  
Wie Scheidemunze geht von Hand zu  
Hand,  
Tauscht Stadt und Schloß den eilenden  
Besitzer.

WALLENSTEINS LAGER 46:  
An die wollen wir,  
Lustige Vögel, die gerne schwatzen.

WALLENSTEINS LAGER 312:  
Da tret' ich auf mit beherztem Schritt,  
Darf über den Bürger kühn wegschrei-  
ten,

HEINRICH V. 4, 44:  
Und allgemeine Gaben, wie die Sonne,  
Erteilet jedem sein freigebig Auge.

Wie der Feldherr uber der Fursten  
Haupt.

WALLENSTEINS LAGER 478:  
Einer Dirne schon Gesicht  
Muß allgemein sein wie's Sonnenlicht.

WILHELM TELL 608:  
Das Licht der Sonne,  
Des Armsten allgemeines Gut!

WALLENSTEINS TOD 311:  
Der aufgegeben Teil des Volks, dem  
nichts  
Gehóret als die allgemeine Sonne.

Überblickt man die Gegenüberstellung dieser Bilder, so ist — abgesehen von der Tatsache direkter Beeinflussung — interessant, festzustellen, daß die Königsdramen, vor allem »Heinrich IV.—VI.«, die meisten Bilder geben. Ich finde darin überdies eine Bestätigung meiner Auffassung, daß »Wallenstein« in der dramatischen Technik unter dem Einfluß der genannten Königsdramen steht. Man wird dann auch nicht von einem Zufall reden dürfen, wenn »Antonius und Cleopatra« und »Macbeth« sich in der Bildersprache des »Wallenstein« spiegeln, denn das erste Werk ist Vorbild für den Bankettakt, und Macbeth sowie die Lady geben für Wallenstein und die Gräfin Terzky einzelne Charakterzüge ab.

#### MARIA STUART

KÖNIG JOHANN 5, 2, 47:  
Es schmolz mein Herz bei Frauen-  
tränen wohl,  
Die doch gemeine Überschwemmung  
sind.

RICHARD II. 3, 3, 54:  
Mich dünkt, ich und der König sollten  
uns  
So schreckbar treffen, wie die Elemente  
Von Feur und Wasser.

MARIA STUART 257:  
Wohl ist es keiner von den weichen  
Toren,  
Die eine falsche Weibertrane schmelzt.

MARIA STUART 2200:  
Nie hätten wir uns sehen sollen, nie-  
mals!  
Daraus kann nimmer, nimmer Gutes  
kommen!  
Eh' mogen Feur und Wasser sich in  
Liebe  
Begegnen.



HEINRICH VI. III. Teil. 2, 2, 5:

Erquickt der Gegenstand nicht Euer Herz? —  
Ja, so wie Klippen die, so Schiffbruch fürchten.

KÖNIG JOHANN 5, 2, 83:

Eur Odem schurte erst die toten Kohlen  
Des Krieges zwischen diesem Reich und mir;  
Ihr schafftet Stoff herbei, die Glut zu nähren.  
Nun ist sie viel zu stark, sie auszu blasen.

JULIUS CAESAR 2, 1, 23:

Die Demut ist der jungen Ehrsucht Leiter.

RICHARD II. 5, 1, 57:

Northumberland, Du Leiter, mittels deren  
Der kühne Bolingbroke den Thron besteigt.

KÖNIG JOHANN 3, 3, 61:

Er ist 'ne rechte Schlang' in meinem Weg,  
Und wo mein Fuß nur irgend niedertritt,  
Da liegt er vor mir: Du verstehst mich doch?  
Du bist sein Huter. (König Johann zu Hubert über Arthur.)

KÖNIG JOHANN 4, 2, 219:

O, wenn die Rechnung zwischen Erd' und Himmel  
Wird abgeschlossen —.

MARIA STUART 2269:

Steht nicht da, schroff und unzugänglich wie  
Die Felsenklippe, die der Strandende Vergeblich ringend zu erfassen erstrebt.

MARIA STUART 2309:

Ein boser Geist stieg aus dem Abgrund auf,  
Den Haß in unserm Herzen zu entzünden,  
Der unsre zarte Jugend schon entzweit.  
Er wuchs mit uns, und böse Menschen fachten  
Der unglücksel'gen Flamme Atem zu.

MARIA STUART 3607:

Die Kirche ist's, die heilige, die hohe,  
Die zu dem Himmel uns die Leiter baut.

PICCOLOMINI 2028:

Nichts ist so hoch, wornach der Starke nicht  
Befugnis hat die Leiter anzusetzen.

MARIA STUART 3232:

Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir  
Im Wege. (Elisabeth über Maria.)

1043:

Die, wenn man ihnen eine gift'ge Schlange  
Zu hüten gab, den anvertrauten Feind  
Nicht wie ein heilig teures Kleinod hüten. (Burleigh über Maria Stuart zu Paulet.)

MARIA STUART 232:

Schließt eure Rechnung mit dem Himmel ab!

WILHELM TELL 2566:

Mach' Deine Rechnung mit dem Himmel —!

ANTONIUS U. CLEOPATRA I, 4, 30:

Das muß man schelten,  
Wie man den Knaben schmalt.

JULIUS CAESAR 4, 3, 100:

Wie ein Knecht gescholten.

I, 2, 183:

Die andern sehn gescholtnen Dienern  
gleich.

MARIA STUART 1789:

Ins Verhör  
Genommen wie ein Knabè, wie ein  
Diener  
Gescholten.

Auch für dieses Drama bleibt der shakespearische Einfluß auf den bildhaften Ausdruck bestehen. Bezeichnend ist wiederum das Überwiegen der Königsdramen. Dabei ist »König Johann« hervorzuheben, aus dem ja Szenen in die »Maria Stuart« übernommen wurden.

## JUNGFRAU VON ORLEANS

HEINRICH VI. III. Teil. 2, 5, 91:

Was doch für Taten, grausam, schlach-  
termäßig,  
Verblendet, meuterisch und unnatür-  
lich,  
Die todliche Entzweiung täglich zeugt!

HEINRICH VI. I. Teil. 1, 5, 31:

Nicht halb so feig fliehn Schafe vor  
dem Wolf...  
Als ihr vor euren oft bezwungenen  
Knechten.

III. Teil. 1, 4, 3:

Und all mein Volk weicht dem erhitz-  
ten Feind...  
Wie Lämmer,  
Verfolgt von ausgehungert gier'gen  
Wölfen.

HEINRICH VI. I. Teil. 3, 3, 52:

O kehr' dein schneidend Schwert wo  
anders hin.

JUNGFRAU VON ORLEANS 2124:

Wecket nicht den Streit  
Aus seiner Hohle, wo er schläft; denn,  
Einmal erwacht, bezahmt er spat sich  
wieder! Enkel  
Erzeugt er sich, ein eisernes Geschlecht.

JUNGFRAU VON ORLEANS 280:

Wie sich die Schafe bang zusammen-  
drangen,  
Wenn sich des Wolfes Heulen hören  
läßt,  
So sucht der Franke, seines alten Ruhms  
Vergessend, nur die Sicherheit der Bur-  
gen.

JUNGFRAU VON ORLEANS 322:

Diese frechen Inselbewohner alle  
Wie eine Herde Lämmer vor sich jagen.

3204:

Die eure Scharen wie die Lämmer  
scheuchte.

JUNGFRAU VON ORLEANS 1738:

Unser Schwert  
Hat keine Spitze gegen dich.

HEINRICH IV. I. Teil. 5, 4, 82:

Doch ist der Sinn des Lebens Sklav',  
das Leben  
Der Narr der Zeit.

HEINRICH VI. III. Teil. 5, 2, 26:

Von allen Landerein  
Bleibt nichts mir übrig als des Leibes  
Länge;  
Was ist Pomp, Hoheit, Macht, als Erd'  
und Staub?

HEINRICH VI. I. Teil. 1, 5, 28:

Landsleute, hort, erneuert das Gefecht,  
Sonst reißt die Lowen weg aus Eng-  
lands Wappen,  
Sagt eurem Land ab, setzt für Lowen  
Schafe!

HEINRICH VI. II. Teil. 3, 2, 127:

Das Volk, wie ein erzürnter Bienen-  
schwarm,  
Der seinen Führer mißt, schweift hin  
und her.

HEINRICH VI. III. Teil. 5, 7, 3:

Welch tapfre Gegner mähten wir nicht  
nieder,  
Wie herbstlich Korn, in ihrem höch-  
sten Stolz!

ROMEO UND JULIA 2, 2, 125:

Des Sommers warmer Hauch kann  
diese Knospe  
Der Liebe wohl zur schönen Blum'  
entfalten.

JUNGFRAU VON ORLEANS 2329:

Dem Narrenkonig  
Gehört die Welt.

JUNGFRAU VON ORLEANS 2349:

Und von dem macht'gen Talbot, der  
die Welt  
Mit seinem Kriegeruhm fullte, bleibt  
nichts übrig  
Als eine Handvoll leichten Staubs. So  
geht  
Der Mensch zu Ende.

JUNGFRAU VON ORLEANS 1530:

Sie hören nicht — Sie wollen mir nicht  
stehn! ...  
Wer ist sie denn, ... die der Schlach-  
ten Gluck  
Auf einmal wendet, und ein schuchtern  
Heer  
Von feigen Rehn in Löwen umge-  
wandelt?

JUNGFRAU VON ORLEANS 215:

Und wie der Bienen dunkelnde Ge-  
schwader  
Den Korb umschwarmen in des Som-  
mers Tagen,  
... So goß sich eine Kriegeswolke aus  
Von Völkern über Orleans' Gefilde.

JUNGFRAU VON ORLEANS 420:

Und, wie die rasche Schnitterin die  
Saat,  
Den stolzen Überwinder niederschla-  
gen.

JUNGFRAU VON ORLEANS 57:

Entfaltet ist die Blume deines Leibes;  
Doch stets vergebens harr' ich, daß die  
Blume  
Der zarten Lieb aus ihrer Knospe  
breche.

MACBETH 4, 1, 61:

Pyramiden und Paläste beugen  
Bis zu dem Grund die Haupter.

HEINRICH VI. I. Teil. 4, 7, 94:

Allein aus ihrer Asche wird erweckt  
Ein Phönix —.

HEINRICH VI. II. Teil. 3, 1, 338:

Laß bleiche Furcht bei niedern Men-  
schen hausen,  
Nicht einer königlichen Brust sich nahn.

MACBETH 2, 3, 67:

Der kirchenräuberische Mord brach auf  
Des Herrn geweihten Tempel und stahl  
weg  
Das Leben aus dem Heiligtum.

ROMEO UND JULIA 2, 4, 148:

Verlaß Dich drauf, der Mensch ist treu  
wie Gold.

HEINRICH VI. I. Teil. —

ESCHENBURG Bd. 17, S. 302:

Wir wollen durch scheinbare Über-  
redungen und süße Worte den Her-  
zog von Burgund anzulocken  
suchen.

MACBETH 4, 3, 245:

Macbeth ist reif zum Schuttern.

OTHELLO 3, 4, 66:

Nun hütet's  
Mit zarter Liebe, gleich dem Augen-  
stern.

ANTONIUS U. CLEOPATRA 4, 15, 73:

Nichts mehr, als jeglich Weib, und un-  
tertan  
So armem Schmerz, als jede Magd, die  
melkt  
Und niedern Hausdienst tut.

JUNGFRAU VON ORLEANS 261:

Der königliche Turm  
Von Notre Dame beugt sein erhabnes  
Haupt.

JUNGFRAU VON ORLEANS 1992:

Frankreich steigt  
Ein neuverjungerter Phönix aus der  
Asche.

JUNGFRAU VON ORLEANS 275:

Was nutzt der Führer Mut, der Helden  
Arm,  
Wenn bleiche Furcht die Heere lahm?

JUNGFRAU VON ORLEANS 1680:

— und die Hand erbebt,  
Als bräche sie in eines Tempels heil'gen  
Bau,  
Den blühenden Leib des Gegners zu  
verletzen.

JUNGFRAU VON ORLEANS 862:

— sein Herz . . .  
Ist treu wie Gold.

JUNGFRAU VON ORLEANS 1742:

Mit süßer Rede schmeichlerischem Ton  
Willst du, Sirene, deine Opfer locken.

JUNGFRAU VON ORLEANS 305:

Sein Maß ist voll, er ist zur Ernte reif.

JUNGFRAU VON ORLEANS 334:

Das Paradies der Länder,  
Das Gott liebt wie den Apfel seines  
Auges.

JUNGFRAU VON ORLEANS 137:

Doch seht ihr sie wie eine niedre Magd  
Die schwersten Pflichten still gehor-  
sam üben.

OTHELLO 5, 2, 140:

Und Du bist wild wie Feuer.

HEINRICH V. 4, 1, 273:

— Des Pompes Flut —.

ANTONIUS U. CLEOPATRA 3, 11, 195:

Und kampf' ich morgen, soll  
Der Tod in mich verliebt sein; denn  
wetteifern

Will ich mit seiner volkermahn'den  
Sichel.

JUNGFRAU VON ORLEANS 1555:

Dort die Furchterliche, die verderblich  
um sich her  
Wie die Brunst des Feuers raset.

JUNGFRAU VON ORLEANS 491:

— Die hohe Flut des Reichtums —

JUNGFRAU VON ORLEANS 306:

Mit ihrer Sichel wird die Jungfrau  
kommen  
Und seines Stolzes Saaten niedermahn.

In der »Jungfrau von Orleans« beherrschen ebenfalls die Königsdramen den Bildbestand. In erster Linie »Heinrich VI.«. Hier gilt aber noch mehr als für »Wallenstein« und »Maria Stuart«: jene Dramen Shakespeares, die Szenen und Charakterzüge geben, hinterlassen auch kräftige Spuren in der Bildersprache.

#### BRAUT VON MESSINA

ANTONIUS U. CLEOPATRA 1, 4, 48:

Mächtige Piraten  
Herrschen im Meer und pflugen und  
verwunden's  
Mit Kielen aller Art.

RICHARD II. 1, 3, 135:

— zu wecken unsern Frieden,  
Der, in der Wiege unsers Landes  
schlummernd,  
Die Brust mit süßem Kindesodem  
schwellt.

HEINRICH VI. I. Teil. 3, 1, 189:

Die jüngst erwachsne Zwietracht dieser  
Pairs  
Brennt unter Aschen der verstellten  
Liebe  
Und wird zuletzt in Flammen brechen  
aus.

BRAUT VON MESSINA 925

Wer das grüne, kristallene Feld  
Pflügt mit des Schiffes eilendem Kiele.

BRAUT VON MESSINA 871:

Schön ist der Friede! Ein lieblicher  
Knabe  
Liegt er gelagert am ruhigen Bach.

BRAUT VON MESSINA 47:

Als er die Augen  
Im Tode schloß, und seine starke Hand  
Sie nicht mehr bündigt, bricht der alte  
Groll,  
Gleichwie des Feuers eingepreßte Glut,  
Zur offenen Flamme sich entzündend,  
los.

HEINRICH VIII. 1, 1, 204:

Das Netz fiel auf mich nieder; durch  
Verrat  
Und Arglist muß ich untergehn.

HEINRICH VIII. 3, 2, 200:

Wie Felsen in den sturm'schen Wogen,  
wurde  
Mein treues Herz dem wilden Strom  
ein Damm sein.

HEINRICH VIII. 5, 1, 116:

Dein Recht, dein reiner Sinn' schlug  
tiefe Wurzel  
In uns.

BRAUT VON MESSINA 1081:

Arglist hat auf allen Pfaden, ...  
Ihr betruglich Netz gestellt.

BRAUT VON MESSINA 2199:

Vom ehrnen Harnisch eurer Brust,  
gleichwie  
Von einem schroffen Meereseisen,  
schlagt  
Die Freude meines Herzens mir zurück!

BRAUT VON MESSINA 585:

Nicht Wurzeln auf der Lippe schlägt  
das Wort —.

## WILHELM TELL

HEINRICH VI. I. Teil. 4, 2, 51:

Keht wie verzweifelnde, tollkühne  
Hirsche  
Gestahlte Stirnen auf die blut'gen  
Hunde,  
Daß aus der Fern' die Feigen bellend  
stehn.

HEINRICH VI. III. Teil. 2, 1, 130:

Wie Blitze kam und ging der Feinde  
Wehr.

HEINRICH VI. III. Teil. 4, 2, 22:

— so auch wir, gedeckt  
Vom Mantel schwarzer Nacht, ganz  
unversehens  
Die Wachen Eduards mögen nieder-  
haun.

KÖNIG JOHANN 5, 2, 167:

Ja, schlägt die Trommeln, und sie wer-  
den schrein ... —  
Wecke nur  
Ein Echo auf mit deiner Trommel  
Lärm.

WILHELM TELL 644:

Jedem Wesen ward  
Ein Notgewehr in der Verzweiflungs-  
angst.  
Es stellt sich der erschöpfte Hirsch und  
zeigt  
Der Meute sein gefürchtetes Geweih.

WILHELM TELL 2558:

Dann auf die Feinde stürzt wie Wetters  
Strahl.

WILHELM TELL 1100:

Und bei der Nacht, die ihren schwarzen  
Mantel  
Nur dem Verbrechen und der sonnen-  
scheuen  
Verschwörung leiht —.

WILHELM TELL 2848:

Blast in euer Horn,  
Daß es weitschmetternd in die Berge  
schalle,  
Und jedes Echo in den Felsenklüften  
Aufweckend, schnell die Männer des  
Gebirgs  
Zusammenrufel

HEINRICH IV. II. Teil. 3, 1, 19:  
 — und wiegst sein Hirn  
 In rauher, ungestumer Wellen Wiege.  
 (Vom Schiffsjungen.)

KÖNIG JOHANN 4, 1, 15:  
 Ich will stockstill halten . . .  
 Und ich will ruhig sitzen wie ein Lamm.

WILHELM TELL 2153:  
 Wehe dem Fahrzeug, das, jetzt unter-  
 wegs,  
 In dieser furchtbaren Wiege wird ge-  
 wiegt!

WILHELM TELL 1953:  
 Ich will  
 Stillhalten wie ein Lamm und auch  
 nicht atmen.

Somit reicht der Einfluß der shakespearischen Bildersprache auch in die beiden letzten Meisterdramen herein. Dabei ist hervorzuheben, daß der Zustrom gegenüber den vorangehenden Werken eingedämmt ist. Insonderheit gilt dies für die »Braut von Messina«. Nicht so sehr für »Tell«; denn in die Fischerszene zu Beginn des vierten Aktes fließen noch Bilder aus der Heidesturmszene des »Lear«, wie das folgende Kapitel zeigen wird. Deutlich wird dann auch sowohl für die »Braut« als »Tell«, daß vorwiegend die Königsdramen Bilder geben. Dies verweist nicht nur auf ein inniges Vertrautsein mit den Historien — Schiller wollte sie ja teilweise übertragen —, sondern auch auf das Vorbild dieser Werke für die Schöpfung eines eigenen, historischen Dramas.

Es ist dann eine andere Eigenheit der Verwendung des bildlichen Ausdrucks bei Shakespeare, daß er ganze Ketten von Bildern aneinanderreihet. Alle diese Stellen sind nicht nur mit überschäumender Sinnlichkeit im Ausdruck durchtränkt, sondern durchbrechen auch durch die Dichte der Aufreihung jeglichen Einklang von Wirklichkeit und Sprache. Der Ursprung dieser Stilerscheinung ist Letztes an Gefühl und Anschauung in das Wort zu bannen. Wo immer sich dieser Steigerungsdrang äußert, zeigt der Stil barocke Färbung. Bildhäufung und Hyperbel, wie auch das Wesen des shakespearischen Bildes, sind dafür ein Spiegel. Hier stoßen wir auf eine zweite, grundlegende Beziehung Schillers zu Shakespeare.

Schiller liebt es, über bestimmte Stellen seiner Meisterdramen eine Fülle von Tätigkeitsbezeichnungen auszuschütten. Dabei kommt es ihm wesentlich darauf an, diese möglichst sinnfällig zu gestalten. Hierdurch erreicht er, daß hochgespannte Erregung seiner Gestalten einen entsprechenden Ausdruck in der Sprache erlangt. Als erstes

Beispiel verweise ich auf den Gefühlsausbruch des Fischers über die Gefangennahme Tells. Hier finden sich ganze Ketten solcher Tätigkeitsbilder.

Raset, ihr Winde! *Flammet herab*, ihr  
Blitze!  
Ihr Wolken *berstet*! *Gießt herunter*,  
Ströme  
Des Himmels, und *ersäuft* das Land!  
*Zerstört*  
Im Keim die ungeborenen Geschlech-  
ter! — Der Abgrund *tost*, der  
Wirbel *brüllt*,  
So hat's noch nie gerast in diesem  
Schlunde! —  
Wenn sich die Felsen *bücken* in den  
See —,  
Wenn die Berge *brechen*, wenn die alten  
Klufte

*Einstürzen*, eine zweite Sunflut alle  
Wohnstätten der Lebendigen *ver-  
schlingt*! —  
Wenn der Sturm  
In dieser Wasserkluft sich erst *ver-  
fangen*,  
Dann *rast* er um sich mit des Raub-  
tiers Angst...  
Die Pforte *sucht er heulend* sich *ver-  
gebens*,  
Denn ringsum *schränken* ihn die Felsen  
*ein*,  
Die himmelhoch den engen Paß *ver-  
mauern*.

Diese Häufung von Bildern hat Schiller von Shakespeare übernommen. Für unsere Szene können wir das genaue Vorbild bezeichnen. Es ist König Lear, dem Sturm ausgesetzt<sup>1)</sup>. Hier haben wir ebenfalls diese Ketten sinnlichster Tätigkeitsbezeichnungen:

*Blast*, Wind', und *sprengt* die Backen!  
*Wütet! Blast!*  
Ihr Katarakt' und Wolkenbrüche,  
*speit*,  
Bis ihr die Turm' *ersäuft*, die Hahn'  
*ertränkt!*  
Ihr schweflichten, gedankenschnellen  
Blitze,  
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen  
*spaltet*,  
*Versengt* mein weißes Haupt! Du Don-  
ner, schmetternd,  
*Schlag flach* das mächt'ge Rund der  
Welt; *zerbrich*

Die Formen der Natur, *vernicht*<sup>2)</sup> auf  
eins  
Den Schöpfungskeim des undankbaren  
Menschen. Jetzt, große Got-  
ter..., *wettert*,  
Sucht eure Feinde auf! *Zitter*, Du  
Frevler!  
... *Versteck*' dich, blut'ge Hand!  
... *Zerscheit*re, Sünder!  
... Ihr tief verschlossenen Greul,  
*Sprengt* den verhüllenden Zwinger,  
*fleht um Gnade*  
Die grausen Mahner!

Daß diese Szene das Vorbild Schillers war, zeigt dann auch die Übernahme von Verbalmetaphern aus diesem Auftritt:

KÖNIG LEAR 3, 2, 1:  
Blast, Wind'! Wütet! Blast!

WILHELM TELL 2129:  
Raset, ihr Winde!

<sup>1)</sup> König Lear 3, 2.

<sup>4</sup> Jahrbuch 71.



KÖNIG LEAR 3, 2, 2:  
Ihr Katarakt' und Wolkenbrüche speit,  
Bis ihr die Türm' ersäuft!

KÖNIG LEAR 3, 2, 8:  
Vernicht' auf eins  
Den Schöpfungskeim des undankbaren  
Menschen!

WILHELM TELL 2130:  
Gießt herunter, Strome  
Des Himmels, und ersauft das Land!

WILHELM TELL 2131:  
Zerstört  
Im Keim die ungeborenen Geschlech-  
ter!

Ferner zeigt der erste Auftritt der Köhlerszene in der »Jungfrau von Orleans« dieses Aufreihen von bildhaften Tätigkeitsbezeichnungen:

Der Himmel droht, in Feuerbächen  
sich  
Herabzugießen.  
Wie eine losgelassne Holle tobt  
Der Sturm, die Erde bebt und kra-  
chend beugen  
Die altverjahrten Eschen ihre Krone.

Und dieser furchterliche Krieg dort  
oben,  
Der auch die wilden Tiere Sanftmut  
lehrt,  
Kann unter Menschen keinen Frieden  
stiften.

Auch hier ist die Lear-Szene Vorbild. Zunächst gibt sie ein Bild:

KÖNIG LEAR 3, 2, 45:  
Seit ich ward zum Mann,  
Erlebt' ich nimmer solchen Feuerguß.

JUNGFRAU VON ORLEANS 3051:  
In Feuerbächen sich herabzugießen.

Weiter stellen wir für diese wie auch die obige Szene Schillers den shakespeareischen Parallelismus von Natur und Geschehen im Menschen fest. Daneben fließt ein Macbeth-Bild ein:

MACBETH 2, 4, 6:  
Die Uhr zeigt Tag,  
Doch dunkle Nacht erstickt die Wan-  
derlampe.

JUNGFRAU VON ORLEANS 3052:  
Am hellen Tag  
Ist's Nacht, daß man die Sterne könnte  
sehn.

Für diese Häufung von Verbalmetaphern sind dann noch folgende Stellen bezeichnend:

JUNGFRAU VON ORLEANS 596. KARL:  
Kann ich Armeen aus der Erde stamp-  
fen?  
Wächst mir ein Kornfeld in der flachen  
Hand?

Reißt mich in Stücken, reißt das Herz  
mir aus  
Und münzet es statt Goldes! Blut hab'  
ich  
Für euch, nicht Silber hab' ich, noch  
Soldaten!

Jedes Verb ruft hier ein Bild hervor. Dabei ist die Abhängigkeit von Shakespeares »Timon von Athen« deutlich<sup>1)</sup>. Dort gebraucht Timon ähnliche Verbalmetaphern:

Schlagt mich zu Boden; spaltet mich bis an den Gurtel!	Zerstückt mein Herz und münzt es! Zählt mein Blut aus; zerreißt mich!“
---	---

Im übrigen ist auch die Situation verwandt. Karl wird von den Ratsherren bedrängt, Timon von seinen Schuldnern.

MARIA STUART 2435. MARIA: Maßigung! Ich habe Ertragen, was ein Mensch ertragen kann. Fahr' hin, lammherzige Gelassenheit! Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!	Spreng endlich deine Bande, tritt her- vor Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll! Und du, der dem gereizten Basilisk Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir Den gift'gen Pfeil —
--	--

Auch hier Häufung von sinnfälligen Tätigkeitsbezeichnungen. Zugleich fließen shakespearische Bilder ein:

ROMEO UND JULIA 3, 1, 125: Nun flieh gen Himmel, schonungs- reiche Milde <sup>2)</sup> .	MARIA STUART 2437: Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
HEINRICH VI. II. Teil. 3, 2, 52: Sieh mich nicht an! Dein Auge blickt verwundend. Und dennoch, geh nicht weg! Komm, Basilisk Und töte den unschuldigen Betrachter!	MARIA STUART 2441: Und Du, der dem gereizten Basilisk Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir Den gift'gen Pfeil.
	WALLENSTEINS TOD 1622. WALLENSTEIN: Und tut er unrecht, daß er von mir geht? Er folgt dem Gott, dem er sein Leben lang Am Spieltisch hat gedient. Mit meinem Glücke Schloß er den Bund und bricht ihn, nicht mit mir.

<sup>1)</sup> Timon von Athen 3, 4, 77f.

<sup>2)</sup> Hier ist hervorzuheben, daß dieses Bild in eine Reihe von Verbalmetaphern gehört, mit denen Romeo seiner jah ausbrechenden Wut über Mercutios Ermordung Ausdruck verleiht.

War ich ihm was, er mir? Das Schiff  
 nur bin ich  
 Auf das er seine Hoffnung hat geladen,  
 Mit dem er wohlgemut das freie Meer  
 Durchsegelte; er sieht es über Klippen  
 Gefährlich gehn und rettet schnell die  
 Ware.  
 Leicht, wie der Vogel von dem wirt-  
 barn Zweige,  
 Wo er genistet, fliegt er von mir auf,  
 Kein menschlich Band ist unter uns  
 zerrissen.  
 Ja, der verdient, betrogen sich zu sehn,  
 Der Herz gesucht bei dem Gedanken-  
 losen!  
 Mit schnell verlöschten Zugen schrei-  
 ben sich  
 Des Lebens Bilder auf die glatte Stirne,  
 Nichts fällt in eines Busens stillen  
 Grund,  
 Ein muntre Sinn bewegt die leichten  
 Säfte,  
 Doch keine Seele wärmt das Eingeweide.

Wallensteins tiefe Erregung über den Abfall Isolans prägt sich hier in einer langen Bilderkette aus, deren Glieder kräftige, sinnfällige Tätigkeitsbezeichnungen sind. Das Muster Shakespeares bekundet sich dabei wiederum in Übernahme einzelner Bilder:

HEINRICH VI. I. Teil. 1, 2, 139:

Nun bin ich gleich dem stolzen, küh-  
 nen Schiff,  
 Das Caesarn trug zugleich mit seinem  
 Glück.

ANTONIUS U. CLEOPATRA 2, 6, 53:

Nun, ich weiß nicht,  
 Was herbes Schicksal auf mein Antlitz  
 schrieb.

JULIUS CAESAR 2, 1, 315:

Meiner finstern Stirne Zeichenschrift.

WALLENSTEINS TOD 1626:

Das Schiff nur bin ich,  
 Auf das er seine Hoffnung hat geladen.

WALLENSTEINS TOD 1636:

Mit schnell verlöschten Zügen schrei-  
 ben sich  
 Des Lebens Bilder auf die glatte Stirne.

Schiller greift demnach dort, wo er starke Affekte zum Ausdruck bringen will, auf das Stilmittel Shakespeares zurück: bildhafte Tätig-

keitsbezeichnungen aneinanderzuketten. Das shakespeareische Vorbild ist dabei um so augenfälliger als zugleich Bilder aus gleichgestalteten Partien, oder überhaupt aus Shakespeare, einfließen<sup>1)</sup>.

Wenn hier die beiden Dramatiker auf größere Strecken hin durch Ballung kraftstrotzender Tätigkeitsbezeichnungen erheblich vom Wirklichkeitsstil abrücken, so ist dies auch überall dort der Fall, wo sie Hyperbeln in ihre Dramen einstreuen. Fassen wir das Wesen der Hyperbel als Schwelgen in Übertreibung<sup>2)</sup> und betrachten darnach die Werke Shakespeares, so ergibt sich, daß diese Bildfigur am reichlichsten in den Königsdramen vertreten ist. Sie tritt dann in den Werken der späteren Epoche in den Hintergrund, ohne aber aufgegeben zu werden. Die nämliche Entwicklung ist auch für Schiller kennzeichnend. Während die Jugenddramen überreich an Hyperbeln sind, drängt der Wille nach Objektivität, wie er in der Reifezeit spürbar wird, die Hyperbel zurück; doch auch hier treten uns solche immer wieder entgegen, zum Beispiel<sup>3)</sup>:

»Herab vom Himmel reißt sie seinen Ruhm, den er hoch an den Sternen aufgehangen — Daß du goldne Ketten aus deinem Munde schüttelst — Laßt diesen Händedruck die Wunde heilen, die meine Zunge übereilend schlug — Frankreichs königliches Wappen hängt am Throne Gottes. Eher riss't ihr einen Stern vom Himmelwagen als ein Dorf aus diesem Reich — Jetzt schimmerst du in sorgenvollem Licht, da du vorhin in blutrot düsterm Schein ein Schreckensmond an diesem Himmel hingst — Wer bist du denn, wenn du, dem tollen Roß des Aberwitzes an den Schweif gebunden, ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen dich sehend in den Abgrund stürzen mußt? — Mein Sohn, laß uns die alten, engen Ordnungen gering nicht achten! Köstlich unschätzbare Gewichte sind's, die der bedrängte Mensch an seiner Dränger raschen Willen band — Die heitre Welt der Wunder ist's allein, die dem entzückten Herzen Antwort gibt, die ihre ew'gen Räume mir eröffnet, mir tausend Zweige reich entgegenstreckt, worauf der trunkne Geist sich selig wiegt — Den treubewährten

<sup>1)</sup> Dies gilt auch für folgende Abschnitte: Piccolomini 928–957; Wallensteins Tod 1789–1811; Wallensteins Tod 2427–2445; Maria Stuart 1775–1793. Für die darin eingebetteten Bilder Shakespeares siehe die Zusammenstellung des bildhaften Ausdrucks.

Ohne shakespeareische Bilder sind hier noch einschlagig: Piccolomini 151–165; 967 bis 985; 1039–1058; 1887–1912; Wallensteins Tod 3422–3430; Maria Stuart 3839 bis 3860; Braut von Messina 283–293; 2570–2585.

<sup>2)</sup> E. Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft Bd. 2, S. 194f.

<sup>3)</sup> Jungfrau von Orleans 308, 473, 1361, 1644, 2033, 2323 — Piccolomini 463, 1627 — Wallensteins Tod 1118, 2863 — Braut von Messina 2678, 1752 — Demetrius 1120.

Diener mit schwerem Hohn zermalmend niederschlagen — Denkt an alle Edeltaten seines Lebens und laßt sie in das aufgehobne Schwert als Engel bittend, gnadeflehend fallen! — Nicht hört der Himmel solch sündige Gebete; schwer von Tränen fallen sie zurück von seinem leuchtenden Gewölbe — Den streckt' ich tot auf dieses Rasens Grund, der mit gezuckter Augenwimper nur die Fehde fortsetzt — O, keine Zunge nennt, was ich gelitten, wenn ich die langen, hellgestirnten Nächte mit ungestillter Sehnsucht durchgewacht, der Stunden Lauf an meinen Tränen zählte.«

Die Kühnheit dieser Bilder steht den Hyperbeln Shakespeares recht nahe; zum Beispiel<sup>1)</sup>: »Seine Tugenden, wie Engel posaunenzüngig, werden Rache schrein — Seht an die Wunden, die sein Körper hat! Sie gleichen Gräbern auf geweihtem Boden — Wie in dem Ohr des Mohren ein Rubin, so hängt der Holden Schönheit an den Wangen der Nacht — Seit er ein Schwert mocht' haben, lernt' er fein gesiebte Sprache nicht, wirft Mehl und Kleie nun ohne Sondrung aus — Und als er den verfluchten Stahl hinwegriß, schaut her, wie ihm das Blut des Caesar folgte, als stürzt' es vor die Tür, um zu erfahren, ob wirklich Brutus so unfreundlich klopfte.«

Die Übernahme einiger Hyperbeln Shakespeares — wenn auch weniger — weist dann weiter darauf hin, daß Schiller dessen Vorbild folgte, wenn er die Sprache seiner Meisterdramen mit ausgesprochenen Hyperbeln durchflocht:

MACBETH I, 5, 15:

Doch fürcht ich Dein Gemut;  
Es ist zu voll von Milch der Menschen-  
liebe (milk of human kindness).

KÖNIG JOHANN 3, 4, 38:

O, wäre meine Zung' im Mund des  
Donners!

HEINRICH VI. I. Teil. 3, 3, 56:

Drum kehr' zurück mit einer Flut von  
Tränen  
Und wasche deines Landes Flecken  
weg. (Pucelle zu Burgund.)<sup>2)</sup>

WILHELM TELL 2572:

In gärend Drachengift hast Du  
Die Milch der frommen Denkart mir  
verwandelt.

JUNGFRAU VON ORLEANS 1798:

Und einen Donnerkeil führ' ich im  
Munde.

JUNGFRAU VON ORLEANS 1806:

Des Zornes Donnerwolke schmilzt  
Von seiner Stirne tränentaugend hin.  
(Johanna zu Burgund.)

<sup>1)</sup> Macbeth I, 7, 23 — Coriolan 3, 3, 50 — Romeo und Julia I, 5, 46 — Coriolan 3, 1, 322 — Julius Caesar 3, 2, 183.

<sup>2)</sup> Die Tatsache, daß die entsprechende Hyperbel Schillers in der von Shakespeare übernommenen Burgund-Szene steht, weist trotz der größeren Abwandlung auf das shakespeareische Vorbild.

Zuletzt wäre noch jener Wesenszug des shakespeareischen Bildes herauszugreifen, der in eine Linie zu stellen ist mit der Häufung von Verbalmetaphern und mit der Hyperbel. Ich meine die Tendenz nach Steigerung, soweit sie der gesamten Bildersprache Shakespeares wesenhaft ist. Am deutlichsten tritt dies beim Vergleich und Gleichnis zutage. Hier strebt Shakespeare ganz offenkundig danach, den Vergleichsgegenstand möglichst bezeichnend zu geben und ihn dadurch gegenüber dem verglichenen Gegenstand zu steigern. Die Absicht, das Ähnliche im Unähnlichen zu sehen, ist dabei häufig erkennbar.

So sind besonders seine kurzen Vergleiche durch diesen Steigerungsdrang gekennzeichnet; zum Beispiel: »Taub wie die See — tot wie ein Türnagel — nackt wie die Luft — keusch wie die Knospe — rot wie ungeschürtes Feuer — bleich wie Asche — falsch wie Wasser<sup>1)</sup>. Das nämliche Bild zeigt eine größere Anzahl der kurzen Vergleiche Schillers. So: Dick wie Absalons Zopf — Sehn wir nicht aus wie aus einem Span — Ausgestorben wie ein Kirchhof — In Blut sich wie in Maientau zu baden — Das schlendert wie die Schnecken — Schnell wie die Sintflut — Wie Meilenzeiger stelle deine Boten — Wie Meereswogen stromet zahllos her — Gleich wilden Tigern fechten sie — Geschmückt wie zum Triumph — Wie eine losgelaßne Hölle tobt der Sturm — Frei und offen wie meine Stirn<sup>2)</sup>.

Diese Tendenz nach Steigerung zeigen aber auch die ausgeführten Bilder Shakespeares; zum Beispiel: »Wilde Ursach' hab' ich; dies fein sittlich kundtun, wär', wie wenn der Hals im Strick dem Henker danken sollte — Ich war noch jüngst so klein für seine Zwecke, wie auf dem Myrtenblatt der Morgentau dem Meer verglichen — Zu Liebesboten taugen nur Gedanken, die zehnmal schneller fliehn als Sonnenstrahlen, wenn sie die Nacht von finstern Hügeln scheuchen — Der Wind sitzt in dem Nacken des Segels — In eine große Sphäre berufen sein und sich nicht einmal darin bewegen können, ist wie Löcher, wo Augen sein sollten<sup>3)</sup>. Ebenso zeigen Schillers Gleichnisse und Metaphern das Streben, durch Steigerung möglichst be-

<sup>1)</sup> Richard II, 1, 1, 19 — Heinrich IV. II. Teil. 5, 3, 127 — Viel Lärmen um nichts 4, 1, 59 — König Johann 4, 2, 165 — Romeo und Julia 3, 2, 57 — Othello 5, 2, 139.

<sup>2)</sup> Wallensteins Lager 567, 800 — Piccolomini 495 — Wilhelm Tell 3005, 356 — Wallensteins Lager 219 — Demetrius 703, 1194 — Wallensteins Tod 3057 — Jungfrau von Orleans 706, 3054 — Braut von Messina 1460.

<sup>3)</sup> Antonius und Kleopatra 3, 11, 132 — 3, 10, 8; Romeo und Julia 2, 5, 5; Hamlet 1, 3, 56; Antonius und Kleopatra 2, 7, 16.

zeichnende Bilder zu geben. Als Belege nenne ich: »Die Menschen wußt' er, gleich des Brettspiels Steinen, nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben — Es treibt der ungeschwächte Mut noch frisch und herrlich auf der Lebenswooge — Leicht verschwindet der Taten Spur von der sonnenbeleuchteten Erde, wie aus dem Antlitz die leichte Gebärde — So unmöglich ist's, die Götter, die hochwohnenden, zu treffen, als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen — Und nahe hör' ich wie ein rauschend Wehr, die Stadt, die völkerwimmelnde, ertosen — Du kannst die Fäden eines Spinngewebs stark machen wie die Taue eines Schiffs — Die schlängelnde Savern' durch grüne Auen rollt den Silberstrom — Auf das Unrecht, da folgt das Übel, wie die Trän' auf den herben Zwiebel — Denn die Sünd ist der Magnetenstein, der das Eisen zieht ins Land herein — Greifen wir nicht wie ein Mühlwerk flink ineinander auf Wort und Wink — Er liegt auf Frankreichs Erde wie der Held auf seinem Schilde — Kein Bürgerkrieg entzündet Schottlands Städte, zu dem der Brite nicht den Zunder trug — Ich suche in dem Schiffbruch meines Glücks ein Brett zu fassen — Wie ein Wurm gekrümmt fleht er mich an — Wind und Welle spielen Ball mit dem Menschen«<sup>1)</sup>.

Es ist aber bei Shakespeare keineswegs so, daß diese Steigerung eine rein äußerliche wäre. Nein, die Steigerung durch das zweite Glied richtet sich nach dem ersten. So läßt er Caesar die Welt wie ein Colossus überschreiten, unter dessen Riesenbeinen die übrigen Menschen wandeln. Romeo soll auf den Fittichen der Nacht ruhn wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken. Der Tod liegt auf Julia wie Maienfrost auf einer Blume<sup>2)</sup>. Auch bei Schiller ist diese Abstufung in der Steigerung vorhanden; und zwar nicht nur im Vergleich und Gleichnis, sondern wie bei Shakespeare in der gesamten Bildersprache. Doch herrscht bei ihm vor allem die Tendenz, das Große auch im Bild groß zu geben, während bei mittleren und zarten Tönen eine wohl abgewogene Zusammenpassung selten anzutreffen ist. So vergleicht Schiller Wallenstein und diejenigen, welche sich an sein Glück hängen, mit einem Schiff, das in Brand gerät und auffliegt. Ein andermal gibt er hierfür das Bild eines aus-

<sup>1)</sup> Wallensteins Tod 2855, 3559 — Braut von Messina 1995, 2386, 989 — Jungfrau von Orleans 3466, 1586 — Wallensteins Lager 529, 527, 803 — Jungfrau von Orleans 2375 — Maria Stuart 822, 1805, 3921 — Wilhelm Tell 2156. Weiter sind hier die von Shakespeare übernommenen Bilder einschlägig.

<sup>2)</sup> Julius Caesar 1, 2, 134 — Romeo und Julia 3, 2, 21; 4, 5, 29.

brechenden Vulkans, der alle Pflanzungen vernichtet. Gustav Adolfs Eindringen in Bayern vergleicht er mit dem Überfluten eines geschwellenen Stroms. England wird zum Brett im Ozean<sup>1</sup>.

Andererseits wird durch diese Steigerungstendenz in Schillers Bildern eine Gruppe abgesondert, die nichts Gemeinsames mit Shakespeare hat. Es sind jene Bilder, die unter dem Einfluß von Schillers Pathos die Steigerung so weit treiben, daß sie den Boden des Anschaulichen fast gänzlich verlassen, verblasen werden und nicht mehr individuell, sondern typisch sind. Zur Verdeutlichung nenne ich folgende Vergleiche: »Wie das gemütlos blinde Element, das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen, folgst du des Herzens wildem Trieb allein — oder: Und in der Schreckensstunde, wo der Mensch sich gern vertraulich an den Menschen schließt, schleicht sie, gleich dem einsiedlerischen Vogel, heraus ins graulich düstre Geisterreich«<sup>2</sup>). Hier ist wirkliche Bildhaftigkeit nur mehr in verschwindend geringem Maße vorhanden. Zudem wird ein Überlegen notwendig. Shakespeare kennt nicht diese Blässe der Bilder. Seine Steigerung bleibt, wenn eine Seite des Vergleiches im Sinnlichen wurzelt, innerhalb des Sinnlich—Anschaulichen.

Fassen wir nun diese drei Stileigenheiten Schillers nochmals im Zusammenhang ins Auge, so tritt zutage, daß sie Ausfluß eines ursprünglichen Steigerungswillens sind. Hier stehen Schiller und Shakespeare auf der nämlichen Ebene. Doch die Art der Ausprägung im Stil erhellt eine tiefgehende Abhängigkeit Schillers. Dies zeigt die Einbeziehung der shakespeareischen Häufung von bildhaften Tätigkeitsbezeichnungen. Dafür spricht auch die Aufnahme der Hyperbel und insonderheit die Steigerung innerhalb der Bildfiguren. Durch letztere kommt eben ein hyperbolisches Element in die Bilder, das sie von ihrer Umgebung loslöst. Dies ist aber gerade für das shakespeareische Bild bezeichnend. Und Shakespeare ist hier um so mehr Vorbild, als die Kraft der Anschaulichkeit dieser Bilder nicht einem Urquell Schillers entströmt. Das erweist nicht nur der unmittelbare Einfluß der shakespeareischen Bildersprache, sondern auch das Vorhandensein einer nicht unbedeutenden Gruppe blasser Bilder.

---

<sup>1</sup>) Piccolomini 2641 — Wallensteins Tod 2094, 799 — Maria Stuart 811.

<sup>2</sup>) Wallensteins Tod 2091 — Jungfrau von Orleans 84. Diese und ähnliche Bilder drängen Beziehungen zur *tragédie classique* auf.



*Die Wortwahl.*

Führte die Untersuchung des bildlichen Ausdrucks zu den beiden Quellen, aus denen Stileigenheiten Shakespeares in die dramatische Sprache Schillers fließen, so soll mit der Wortwahl die Echtheit und der Umfang dieser Quellen einer weiteren Prüfung unterzogen werden. Zuvor muß aber der umfassende Begriff: »Wortwahl« bestimmter umrissen werden. Ich begrenze sie für diese Untersuchung auf das Epitheton. Dafür maßgebend ist das tatsächliche Ergebnis, weiter die einleitend aufgestellte Forderung: nur insofern dürfe von wirklichem Einfluß Shakespeares auf Schiller gesprochen werden, als die Übersetzungen den shakespearischen Stil gewahrt haben. Dies ist nun der Fall, soweit er sich im Epitheton spiegelt.

Shakespeare liebt es, ein und dasselbe Epitheton innerhalb eines Satzes zu wiederholen. Ich nenne zur Verdeutlichung: »So wilde Freude nimmt ein wildes Ende — Dies Buch der Liebe glänzt allermeist im Aug' der Welt, das goldne Lehr' in goldnen Spangen hält — Such' frohe Nächt' auf frohe Tage, Kind! — Birg, falscher Schein, des falschen Herzens Kunde — Ich will sogleich an Bord, und dem Senat mit schwerem Herzen künden schwere Tat — Gib dem schlimmsten Denken das schlimmste Wort«<sup>1)</sup>. Als Zweck steht hinter diesen Formulierungen die Absicht, entweder einer umfangreichen Folge von Gedanken einen kräftigen Abschluß zu geben oder überhaupt einen Gedankengang nachdrücklich zu betonen. Zudem erhält der Satzteil, der eine derartige Wiederholung bringt, einen sentenziösen Charakter und pathetischen Klang.

In den beiden letzten Feststellungen sehe ich dann auch den tieferen Grund, der Schiller dazu bewog, diese Stilfigur von Shakespeare in seine Meisterdramen zu übernehmen. Dafür zeugen folgende Beispiele: Böses Gewerbe bringt bösen Lohn — Der seltn Mann will seltenes Vertrauen — Im wüsten Meer mit wüsten Sitten hausen — Ein neuer Geist verkündigte sogleich den neuen Feldherrn — Nicht blinde Wut mehr rang mit blinder Wut — Der Schwede ficht für seine gute Sach' mit seinem guten Degen — Kein fremder Mund soll zwischen uns sich schieben, den guten Feldherrn und die guten Truppen — Daß jetzt ein Engel mir vom Himmel niederstiege, das Rechte mir, das unverfälschte, schöpfte am reinen Lichtquell, mit der reinen Hand! — Mag sie des bösen Dienstes böser Lohn ereilen!

<sup>1)</sup> Romeo und Julia 2, 6, 10; 1, 3, 92; 1, 3, 111 — Macbeth 1, 7, 92 — Othello 5, 2, 375; 5, 3, 133.

— Wo große Höh', ist große Tiefe — Das gleiche Zeichen weist auf gleiche Pflicht, auf gleiche Dienstbarkeit — Der neue Lenz bringt neue Saaten — Was führt euch her? Was sucht Ihr hier in Uri? Die alten Zeiten und die alte Schweiz — So reich' ich diesem Jüngling meine Rechte, die freie Schweizerin dem freien Mann<sup>1)</sup>.

In den gleichen Zusammenhang gehört eine weitere, für Shakespeare bezeichnende Verwendung der Epitheten. Er gibt zwei aufeinanderfolgenden Substantiven, die in abhängigem Verhältnis stehen, jeweils ein Adjektiv mit. Dabei wird öfters das zweite Epitheton zu dem vorangehenden in Kontrast gestellt; zum Beispiel: »Samt heis'rer Trompeten wildem Schmetter — In ernste Schatten ew'ger Nacht gebannt — O biederer Vater eines falschen Sohnes! — Einer weißen Dirne schwarzes Auge — Den wahren Grund des bitteren Jammers — Die heil'ge Sonn' aus goldnem Fenster schaute — Entstelltes Chaos glänzender Gestalten — Des süßen Gatten reines Weib zu bleiben — Lebendige Leich' in dumpfer Grabeshöhle — Dieser blut'gen Männer unmenschliches Beginnen<sup>2)</sup>. Durch diese enge Verkettung sowie durch die Kontrastierung erhält das zweite Epitheton eine große Tonfülle; es tritt heraus.

Schiller fügt diese Erscheinungsform shakespeareischer Sprachgestaltung seinem eigenen Stile ein. Ich greife dafür als Belege heraus: »Das duftige Pfand der neuverjüngten Erde — Des schönen Lebens öde Küste — Des blut'gen Tages frohe Vesper — Der frommen Quelle reine Tat — Der alten Ehrfurcht eingewachsener Trieb — Ein schmachlich Denkmal der gefallenen Größe — Die schuldige Stirn des königlichen Gastes — Der alten Zwietracht unglücksel'ge Glut — Der rohen Stärke blutiges Erkühnen — Die wilde Glut verstoßner Lüste — Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust — Daß ich den kranken Stamm mit reinem Zweig veredle — Mit süßer Rede schmeichlerischem Ton — Des schönen Lorbeers frisch gebrochener Zweig — Der leichte Raub des mächt'gen Augenblicks — Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs — Das blinde Werkzeug fremder Leidenschaft — Des ernstesten Kriegsgotts lustige Braut — Der braunen Locken dunkle Ringe — Des weißen Halses edle Form — Des großen Auges dunkelhellen Glanz — Mit scheelen Augen gift'ger Mißgunst

<sup>1)</sup> Wallensteins Lager 652 — Piccolomini 444, 514, 1038, 1040 — Wallensteins Tod 275, 1869, 2298, 2748, 2815 — Maria Stuart 1209 — Jungfrau von Orleans 381 — Wilhelm Tell 510, 3288.

<sup>2)</sup> Richard II. 1, 3, 139; 1, 3, 181; 5, 3, 60 — Romeo und Julia 2, 4, 17; 5, 3, 189; 1, 1, 114; 1, 2, 171; 4, 1, 89; 5, 2, 31 — Julius Caesar 3, 2, 301.

– Des höchsten Jammers schmerzliche Gewalt – Des blut'gen Frevels segenvolle Frucht<sup>1)</sup>. Die Übereinstimmung mit Shakespeare trifft hier Punkt für Punkt zu. Wir haben die beiden zusammengehörigen Substantiva, die Beigabe von je einem Epitheton, die nämliche Kontrastierung der beiden Adjektive und das starke Heraustreten des zweiten Beiworts. Das Zusammenwirken dieser Momente führt zu einer Stilfigur, die den gewöhnlichen Fluß der Rede unterbricht und ein gesteigertes Maß an Gefühl und Anschaulichkeit auf einen kleinen Raum zusammendrängt.

Noch ausgeprägter ist bei Shakespeare das Streben, durch Epitheten eine Fülle von Anschauung und Gefühl in bestimmte Teile seiner Dramen zu gießen, wenn er sie in Häufung auftreten läßt. Dies ist vorwiegend dort anzutreffen, wo Shakespeare ausgeführte Bilder gibt oder Ketten von Bildern aneinanderreicht; zum Beispiel:

HEINRICH IV. I. Teil. 1, 3, 103:

Dreimal verschnauften sie, und tran-  
ken dreimal  
Nach Übereinkunft aus des Severn Flut,  
Der, bang vor ihren *blutbegier'*gen Blick-  
ken,  
Sein *bebend* Schilf entlang erschrocken  
lief  
Und barg sein *krauses* Haupt im *hohlen*  
Ufer,  
Befleckt mit dieser *tapfern* Streiter Blut.

oder OTHELLO 2, 1, 11:

Denn, stellt Euch nur an den *beschäum-*  
*ten* Strand,  
Die *zorn'ge* Woge spruht bis an die  
Wolken;  
Die *sturmgepeitschte* Flut mit *mächt'ger*  
Mähne  
Will Wasser werfen auf den *glühenden*  
Bären,  
Des *ewigsten* Poles Wacht zu loschen.  
Nie sah ich so *verderblichen* Tumult  
Des *zorn'gen* Meeres.

<sup>1)</sup> Piccolomini 303, 511, 545 – Wallensteins Tod 162, 737, 1760 – Maria Stuart 733, 834, 969, 2429 – Jungfrau von Orleans 412, 735, 1742, 1760, 2077 – Braut von Messina 42, 496, 912, 1849, 1850, 1851 – Wilhelm Tell 270, 668, 3017.

Zweck dieser Anhäufung von Epitheten ist in erster Linie eine Verstärkung der Bildkraft und damit Steigerung der Anschauung. Deutlich wird dies auch durch die Wahl der Beiworte; sie sind einmalig, bezeichnend.

Für Schiller greife ich zu diesen Punkten folgende Verse heraus:

## WALLENSTEINS TOD 2094:

Weh denen, die auf Dich vertrau'n, an  
Dich  
Die *sichre* Hütte ihres Glückes lehnen,  
Gelockt von Deiner *gastlichen* Gestalt!  
Schnell, unverhofft, bei *nächtlich stiller*  
Weile  
Gahrt's in dem *tuck'schen* Feuerschlun-  
de, ladet  
Sich aus mit *tobender* Gewalt, und weg  
Treibt über alle Pflanzungen der Men-  
schen  
Der *wilde* Strom in *grausender* Zerstö-  
rung.

## JUNGFRAU VON ORLEANS 1680:

In Mitleid schmilzt die Seele, und die  
Hand erbebt,  
Als brache sie in eines Tempels *heil'gen*  
Bau,  
Den *blühenden* Leib des Gegners zu ver-  
letzen;  
Schon vor des Eisens *blanker* Schneide  
schaudert mir;  
Doch wenn es not tut, alsbald ist die  
Kraft mir da,  
Und nimmer irrend in der *zitternden*  
Hand regiert  
Das Schwert sich selbst, als wär' es ein  
*lebend'ger* Geist.

## PICCOLOMINI 510:

Wir haben  
Des *schönen* Lebens *öde* Küste nur  
Wie ein *umirrend* Räubervolk befahren,  
Das, in sein *dumppig enges* Schiff gepreßt,  
Im *wusten* Meer mit *wüsten* Sitten haust,  
Vom *großen* Land nichts als die Buch-  
ten kennt,  
Wo es die Diebeslandung wagen darf.

Was in den *innern* Tälern Kostliches  
 Das Land verbirgt, o! Davon — davon  
 ist  
 Auf unsrer *wilden* Fahrt uns nichts er-  
 schienen.

Absicht und Mittel sind hier wesentlich dieselben wie bei Shakespeare: Schiller gibt längere Bilder oder kettet solche aneinander. Innerhalb der Bilder häuft er die Epitheten. Diese wiederum sind durchaus bezeichnend, denn sie verleihen dem zugehörigen Substantiv eine besondere Nuance, untermalen oder unterstreichen seinen Gehalt; zum Beispiel: »Gastliche Gestalt — nächtlich stille Weile — tückischer Feuerschlund — tobende Gewalt — grausende Zerstörung — blühender Leib — zitternde Hand — umirrend Räuber-volk — dumpfig enges Schiff.« Schiller erreicht damit ein Plastischwerden des Bildes. Es darf aber nicht übersehen werden, daß innerhalb dieser Bilder manches Epitheton steht, das der geistigen Sphäre entstammt; bei Shakespeare treten derartige Adjektiva stärker zurück. Doch Ähnliches findet sich auch bei Schiller:

BRAUT VON MESSINA 911:

Denn die Jagd ist ein Gleichnis der  
 Schlachten,  
 Des *ernsten* Kriegsgotts *lustige* Braut:  
 Man ist auf mit dem Morgenstrahl,  
 Wenn die *schmetternden* Horner laden,  
 Lustig hinaus in das *dampfende* Tal,  
 Über Berge, über Klufte,  
 Die *ermatteten* Glieder zu baden  
 In den *erfrischenden* Strömen der Luft!  
 Oder wollen wir uns der *blauen*  
 Göttin, der *ewig bewegten*, vertrauen,  
 Die uns mit *freundlicher* Spiegelhelle  
 Ladet in ihren *unendlichen* Schoß?  
 Bauen wir auf der *tanzen*den Welle  
 Uns ein *lustig schwimmendes* Schloß?  
 Wer das *grüne, kristallene* Feld  
 Pflugt mit des Schiffes *eilendem* Kiele,  
 Der vermählt sich das Glück, dem ge-  
 hört die Welt.

Ferner 1269:

Und wie der Eulen *nachtgewohnte* Brut  
 Von der *zerstörten* Brandstatt, wo sie  
 lang

Mit *altverjährt* Eigentum genistet,  
 Auffliegt in *düsterm* Schwarm, den Tag  
 verdunkelnd,  
 Wenn sich die *lang vertriebenen* Bewoh-  
 ner  
 Heimkehrend nahen mit der Freude  
 Schall,  
 Den *neuen* Bau lebendig zu beginnen,  
 So flieht der *alte* Haß mit seinem *nächst-  
 lichen*  
 Gefolge, dem *hohlaugichten* Verdacht,  
 Der *scheelen* Mißgunst und dem *bleichen*  
 Neide,  
 Aus diesen Toren murrend zu der  
 Holle,  
 Und mit dem Frieden zieht *geselliges*  
 Vertraun und *holde* Eintracht lachelnd  
 ein.

Oder JUNGFAU VON ORLEANS 213:

*Unermeßliches*  
 Geschütz ist aufgebracht von allen En-  
 den,  
 Und wie der Bienen *dunkelnde* Gescha-  
 der  
 Den Korb umschwärmen in des Som-  
 mers Tagen,  
 Wie aus *geschwarzter* Luft die Heu-  
 schreckwolke  
 Herunterfällt und meilenlang die Felder  
 Bedeckt in *unabsehbarem* Gewimmel,  
 So goß sich eine Kriegerwolke aus  
 Von Volkern über Orleans' Gefilde,  
 Und von der Sprachen *unverständlichem*  
 Gemisch verworren dumpf erbraust  
 das Lager<sup>1)</sup>.

Shakespeare verwendet außerdem eine Anhäufung von Epitheten, um starker, seelischer Erregung einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Als Beispiel verweise ich auf Julia, als sie vernimmt, daß Romeo den Tybalt erschlug:

<sup>1)</sup> Weitere Beispiele für die ganze Gruppe sind: Braut von Messina 132–135, 861 bis 883, 1844–1853, 1995–2003; Maria Stuart 2075–2082, 2130–2142.

Wohnt' in so *schöner* Hohl' ein Drache  
 je?  
*Holdsel'ger* Wutrich! *engelgleicher* Un-  
 hold!  
*Ergrimmte* Taube! Lamm mit Wolfes-  
 gier!  
*Verworfen* Art in *göttlichster* Gestalt!  
 Das *rechte* Gegenteil des, was mit Recht  
 Du scheinst: ein *verdammter* Heiliger!  
 Ein *ebrenwerter* Schurke!<sup>1)</sup>

Weiter nenne ich Othello, nachdem ihm Jago den Gedanken an Desdemonas Ehebruch eingeimpft hat:

Noch war' ich glücklich, wenn das  
*ganze* Lager,  
 Troßbub' und alles, ihren *süßen* Leib  
 genoß,  
 Und ich erfuhr es nicht. O nun, auf  
 immer  
 Fahr' wohl des Herzens Ruh'! Fahr'  
 wohl, mein Friedel  
 Fahr' wohl, Du *wallender* Helmbusch,  
*stolzer* Krieg,  
 Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O,  
 fahr' wohl!  
 Fahr' wohl, mein *wiehernd* Roß und  
*schmetternd* Erz,  
*Mutswellende* Trommel, *muntre* Pfei-  
 fenklang,  
 Du *königlich* Panier, und aller Glanz,  
 Pracht, Pomp und Rüstung des *glor-*  
*reichen* Kriegs! —  
 Und o du Mordgeschoß, des *rauber*  
 Schlund  
 Des ew'gen Jovis Donner widerhallt,  
 Fahr' wohl! Othellos Tagwerk ist ge-  
 tan!<sup>1)</sup>

Auch in dieser Art der Häufung sind die Epitheten bezeichnend, treffend; so sind sie für den Abschnitt aus »Romeo und Julia« zwecks Gegensatzwirkung ausgewählt. Dann ist noch hervorzuheben, daß in diesen Stellen — gemäß dem Gehalt — die Epitheten der geistigen Sphäre überwiegen.

<sup>1)</sup> Romeo und Julia 3, 2, 76f. — Othello 3, 3, 349f.

Schiller ist hier verschiedenfach einzureihen; so im »Warbeck«, wenn Stanley den letzten eindringlichen Versuch macht, Hereford auf seine Seite zu ziehen:

Noch ist es Zeit! Gebt *redlich treuem* Rat  
Gehor! Laßt Euer *würdig graues* Alter  
Das Spielwerk nicht *grausamer* Arglist  
sein.  
Geht in die Schlinge nicht des *falschen*  
Weibes,  
Das alle Wut und allen *grimm'gen* Haß  
Der beiden Hauser wälzt in seiner  
Brust,  
Dem *unersättigt heißen* Rachetrieb  
Gleichgültig Lander und Geschlechter  
opfert  
Und achtet keines *menschlichen* Ge-  
schicks!  
Noch an der Schwelle wendet um,  
eh Ihr,  
Zu spät bereuend, den *verstrickten* Fuß  
In des Betruges Netz gefangen seht.

Daneben nenne ich aus der »Jungfrau von Orleans« die Gestaltung von Dunois' Absage an Karl und La Hires Darstellung von Isabeaus Verhalten bei der Krönung Heinrichs VI.:

## DUNOIS:

Mir blutet in der Brust  
Das *tapfre* Herz, und *glühnde* Tränen  
möcht' ich weinen,  
Daß Räuber in das *königliche* Frankreich  
Sich teilen mit dem Schwert, die *edeln*  
Stadte,  
Die mit der Monarchie gealtert sind,  
Dem Feind die *rost'gen* Schlüssel über-  
liefern,  
Indes wir hier in *tatenloser* Ruh'  
Die *köstlich edle* Rettungszeit ver-  
schwenden.

## LA HIRE:

Selbst die *wütenden*  
Burgundier, die *mordgewohnten* Banden,  
Erglüheten vor Scham bei diesem An-  
blick.  
Sie nahm es wahr, und an das Volk  
gewendet,



Rief sie mit *lauter* Stimm': „Dankt  
mir's, Franzosen,  
Daß ich den *kranken* Stamm mit *reinem*  
Zweig  
Veredle, euch bewahre vor dem *miß-*  
*Gebornen* Sohn des *hirnverrückten* Va-  
ters!“

DUNOIS:

Die Wölfin! Die *wutschnaubende* Me-  
gäre!

Zuletzt greife ich zwei Abschnitte aus »Wallenstein« und »Maria Stuart« heraus. In dem einen sucht Wallenstein nach dem Abfall der Generale die Kürassiere zu gewinnen, und in dem andern fordert Burleigh von Elisabeth die Verurteilung der Maria:

WALLENSTEIN:

Ein *rubeloser* Marsch war unser Leben,  
Und wie des Windes Sausen, heimatlos,  
Durchsturmten wir die *kriegsbewegte*  
Erde.  
Und jetzt, da wir die *schwere* Waffen-  
arbeit,  
Die *undankbare*, *fluchbeladene* getan,  
Mit *unermüdet treuem* Arm des Krieges  
Last  
Gewälzt, soll dieser *kaiserliche* Jüngling  
Den Frieden leicht wegtragen, soll den  
Ölzweig,  
Die *wohlverdiente* Zierde unsers Haupts,  
Sich in die *blonden* Knabenhaare flech-  
ten?

BURLEIGH:

Wenn Du Deinem Volk  
Der Freiheit *köstliches* Geschenk, das  
*teuer*  
*Erworben* Licht der Wahrheit willst ver-  
sichern,  
So muß sie nicht mehr sein. — Wenn  
wir nicht ewig  
Für Dein *kostbares* Leben zittern sollen,  
So muß die Feindin untergehn! — Du  
weißt es,  
Nicht alle Deine Briten denken gleich;

Noch *heimliche* Verehrer zählt  
 Der *rom'sche* Götzendienst auf dieser  
 Insel.  
 Die alle nähren *feindliche* Gedanken;  
 Nach dieser Stuart steht ihr Herz, sie  
 sind  
 Im Bunde mit den *lotbringischen* Brü-  
 dern,  
 Den *unversöhnten* Feinden Deines Na-  
 mens.  
 Dir ist von dieser *wütenden* Partei  
 Der *grimmige* Vertilgungskrieg ge-  
 schworen,  
 Den man mit *falschen* Hollenwaffen  
 fuhr<sup>1)</sup>.

Das Vorbild Shakespeares ist auch in diesen Fällen gewahrt: Schiller häuft in größerem Umfange Epitheten zwecks sprachlicher Formung seelischer Affekte. Die Epitheten selbst sind bezeichnend.

Außerdem ist es für Shakespeare eigentümlich, daß er überhaupt dort, wo Dialog oder Monolog ein Anschwellen des Gefühlsstromes zeigen, häufig kleine Dolden von Epitheten anbringt; so, wenn Romeo den Gifttrank nimmt:

O Lippen, ihr, die Tore  
 Des Odems, siegelt mit *rechtmäßigem*  
 Kusse  
 Den *ewigen* Vertrag dem Wucherer Tod.  
 Komm, *bitterer* Fuhrer! *widriger* Ge-  
 fahrt!  
*Verzweifelter* Pilot!

Oder wenn Paris das Grab Julias aufsucht:

Dein *bräutlich* Bett bestreu' ich, *süße*  
 Blume,  
 Mit Blumen Dir; Du schließest, *holdes*  
 Grab,  
 Der *sel'gen* Welt *vollkommenes* Muster ein.  
 O *schöne* Julia!

<sup>1)</sup> Warbeck 84-95; Jungfrau von Orleans 435-443, 731-738; Wallensteins Tod 1928-1937; Maria Stuart 1255-1270. Ebenso sind hier einzureihen: Piccolomini 743 bis 753; Wallensteins Tod 9-21, 1116-1130, 2742-2749; Maria Stuart 728-734, 3212 bis 3227; Jungfrau von Orleans 195-204; Wilhelm Tell 1500-1507.

Das nämliche gilt für die Verteidigung Romeos durch Benvolio gegenüber dem Prinzen, oder dessen eigene Erregtheit nach dem ersten Zusammenstoß der Capulets und Montagues:

BENVOLIO:

Dies alles, vorgebracht mit *sanftem* Ton,  
Gelaßnem Blick, *bescheidner* Stellung,  
konnte  
Nicht Tybalts *ungezähmte* Wut ent-  
waffnen.  
Dem Frieden taub, berennt mit *schar-*  
*fem* Stahl  
Er die *entschloßne* Brust Mercutios.

PRINZ:

Manner! *wilde* Tiere!  
Die ihr die Flammen eurer *schnoden* Wut  
Im Purpurquell aus euren Adern loscht!  
Zu Boden werft, bei Buß' an Leib und  
Leben,  
Die *mißgestahlte* Wehr aus *blut'ger* Hand!  
Hort eures *ungehaltenen* Fursten Spruch!<sup>1)</sup>

Schiller zeigt in den Meisterdramen das nämliche Streben. Ich nenne dafür an Beispielen aus den »Piccolomini«:

Es braucht  
Der Feldherr jedes Große der Natur,  
So gönne man ihm auch in ihren *großen*  
Verhältnissen zu leben. Das Orakel  
In seinem Innern, das *lebendige*,  
Nicht *tote* Bücher, *alte* Ordnungen,  
Nicht *modrichte* Papiere soll er fragen.

Dies ist die Gestaltung eines Höhepunkts in Maxens Eintreten für Wallenstein gegen Quesenberg und Oktavio.

Oder:

Du hast den Frieden nie gesehen! Es gibt  
Noch *höhern* Wert, mein Sohn, als *krie-*  
*gerischen*;  
Im Kriege selber ist das Letzte nicht  
der Krieg.  
Die *großen*, *schnellen* Taten der Gewalt,  
Des Augenblicks *erstaunenswerte* Wun-  
der,  
Die sind es nicht, die das Beglückende,  
Das *ruhig*, *mächtig* Dauernde erzeugen.

<sup>1)</sup> Romeo und Julia 5, 3, 117 – 5, 3, 12 – 3, 1, 158 – 1, 1, 76.

Hier handelt es sich um eine Gipfelung in Oktavios Antwort im Rahmen der Auseinandersetzung mit Max. Ebenso sind die Gipfel der Erregung während der Herzogin Gespräch mit Wallenstein über ihre Behandlung in Wien durch Häufung von Epitheten gekennzeichnet:

HERZOGIN:

Man verhüllte sich  
In ein so *lastendfeierliches* Schweigen.  
Ach! hier ist kein *gewöhnlich* Mißverständnis, keine  
*Vorübergehende* Empfindlichkeit —  
Etwas *unglücklich* Unersetzliches ist  
Geschehn.

WALLENSTEIN:

Lamormain! Was sagt Der?

HERZOGIN:

Man zeihe Sie *verwegner* Überschreitung  
Der *anvertrauten* Vollmacht, *freventlicher*  
Verhohung *hochster*, *kaiserlicher* Befehle.

HERZOGIN:

Geben Sie nach —  
Gewinnen Sie's dem *stolzen* Herzen ab,  
Es ist Ihr Herr und Kaiser, dem Sie  
weichen.  
O! lassen Sie es länger nicht geschehn,  
Daß *hamische* Bosheit Ihre *gute* Absicht  
Durch *giftige*, *verhaßte* Deutung schwärze!

Weiter ist hier einschlägig, wenn Schiller den Übertritt Buttlers zu Illo und Terzky folgendermaßen gestaltet:

Euch mag es gleichviel sein, wie ihr  
mich habt,  
Und werdet, hoff' ich, selber nicht erwarten,  
Daß euer Spiel mein *grades* Urteil  
krummt —  
Daß Wankelsinn und *schnell bewegtes*  
Blut,  
Noch *leichte* Ursach' sonst den *alten*  
Mann  
Vom *langgewohnten* Ehrenpfade treibt.

Bezeichnend ist dann auch die Häufung von Epitheten für Oktavios Empörung, als Max dessen Plan gegen Wallenstein durchkreuzen will:

Und jetzt, nachdem ein Wunderwerk  
des Himmels  
Bis heute mein Geheimnis hat be-  
schützt,  
Des Argwohns *helle* Blicke eingeschlä-  
fert,  
Laß mich's erleben, daß mein *eigner*  
Sohn  
Mit *unbedachtsam rasendem* Beginnen  
Der Staatskunst *mühevoll*es Werk ver-  
nichtet!<sup>1)</sup>

Blicken wir nochmals auf diese Stilerscheinung der Meisterdramen zurück, so ergibt sich: Schiller häuft im Anschluß an Shakespeare die Epitheten in längeren Bildern oder in Ketten von Bildern. Ebenso zeigen sich solche Häufungen dort, wo er starke seelische Erregungen zum Ausdruck bringen will. In beiden Fällen ist das Epitheton bezeichnend. Die Anhäufungen selbst aber sind Mittel zur Steigerung, sei es der Anschaulichkeit oder des Gefühlsausdruckes. Gleichzeitig rücken sie von einer realistischen Sprachgestaltung ab. Am stärksten kommt dies der zuletzt genannten Häufung zu. Hier erhält die Sprache barocke Tönung. Damit ist eine Parallele zu der Häufung von Verbalmetaphern gegeben. Wie diese dem Steigerungswillen Shakespeares entwachsen, so auch die Epithetenhäufung. Das gleiche gilt für Schiller, nur mit dem Unterschied, daß er die Art der Ausprägung bei Shakespeare vorfand<sup>2)</sup>.

Dies erhält dann noch eine mittelbare Bestätigung, wenn sich zeigt, daß Schiller eine — für Shakespeare eigentümliche — Epithetenverbindung in seine Meisterdramen einbezieht. Shakespeare

<sup>1)</sup> Piccolomini 456, 483, 666, 691, 705, 1985, 2626. Ebenso 154, 1038, 1644, 1792, 1805, 2394.

<sup>2)</sup> Dafür spricht außerdem der überzeugende Hinweis, von Hermann Schneider in seinem Buch: »Vom Wallenstein zum Demetrius. Untersuchungen zur stilgeschichtlichen Stellung und Entwicklung von Schillers Drama.« 1933. Er stellt dort fest, daß Schiller auch Häufungen von blassen Epitheten hat — den sogenannten termes banals der tragédie classique. Solche finden sich vor allem in Partien, die von Gestalten beherrscht sind, die der französischen Tragödie nahestehen; zum Beispiel Max und Thekla oder Rudenz und Berta. Gerade durch dieses Nebeneinander wird eine tatsächliche Beeinflussung von seiten Shakespeares, wie auch der haute tragédie, um so deutlicher, was bei bloßer Gleichheit nicht ohne weiteres gegeben wäre.

vereintigt häufig zwei Adjektive zu einem einzigen Begriff, wobei das zuerst gesetzte mit einem Adverb gleichwertig ist<sup>1)</sup>. Dieses adverbiell gebrauchte Epitheton steigert dann inhaltlich das zweite Glied dieser Verbindung. Dafür zeugen Beispiele wie: »Fearful bloody issue — giddy loose suggestions — tender womanish tears — harsh sounding rimes — deep mouthed thunder — pale visaged maids — bare ribbed death«<sup>2)</sup>. Die Übersetzung Schlegels bringt ebenfalls diese Bindungen; so: »Boshaft scharfe Zunge — tobend wilde Wut — verzweifelt wilde Abenteuer, rot funkelnd' Aug' — gleißend bunter Balg — spielend hohe See — emsig gaffend Aug' — dreist geschäft'ger Feind«<sup>3)</sup>.

Schiller gibt nun in großem Umfang derartige Epithetenverbindungen; zum Beispiel: »Ein furchtbar wütend Schrecknis — gesellig lebende Menschen — mannlich kühne Wagetat — lastend feierliches Schweigen — ungewöhnlich treibende Bewegung — heftig wallende Empfindung — kühn umgreifende Gemütsart — weiblich sorgende Geschäftigkeit — blind bewegte Wellen — schmerzlich süße Erinnerung — keck entschloßner Schwärmer — zärtlich liebend Herz — köstlich edle Rettungszeit — beschimpfend lächerliche Niederlage — furchtbar bindender Vertrag — flüchtig schnelle Lust — festlich schöner Augenblick — weltlich eitle Hoheit — unglücklich jammervoller Tag — glänzend goldne Rüstung — furchtbar kriegerischer Anblick — schwarz umflorte Nachtgestalt — wild ausbrechende Gewalt — geheimnisvoll waltende Stunden — brausend wilde Jugend — rein gewölbter Boden — ängstlich schwankende Verworrenheit«<sup>4)</sup>.

Wesen und Zweck dieser Verbindungen stehen mit Shakespeare völlig im Einklang: Beide Epitheten bilden eine Einheit. Das vorangehende Adjektiv ist jeweils adverbiell gebraucht und steigert das folgende. Die gesamte Stilfigur aber enthält einen heroischen Ton, verleiht Glanz und Schwung. Daher auch die Übernahme durch Schiller. Daß hier Shakespeare von stärkstem Einfluß war, bezeugt nicht nur die Eigenart dieser Verbindung, sondern auch ein

<sup>1)</sup> Siehe W. Franz: Die Wortbildung bei Shakespeare. Englische Studien, Bd. 35, S. 81f.

<sup>2)</sup> König Johann I, 1, 38 — 3, 1, 292 — 4, 1, 36 — 4, 2, 150 — 5, 2, 172 — 5, 2, 154 — 5, 2, 177.

<sup>3)</sup> Heinrich VI. I. Teil. 4, 1, 92 — 4, 1, 187 — 4, 4, 7; Heinrich VI. II. Teil. 3, 1, 156 — 3, 1, 232 — 3, 2, 95 — 3, 2, 107 — 3, 3, 21.

<sup>4)</sup> Wilhelm Tell 314, 1007, 2874 — Piccolomini 667, 1452, 1536 — Wallensteins Tod 594, 2151, 954 — Maria Stuart 2139, 2976, 3834 — Jungfrau von Orleans 442, 1241, 1600, 1825, 2017, 2198, 2295, 2921 — Braut von Messina 328, 8, 1491, 1199, 2054, 1850, 2144.

Vergleich des »Don Carlos« mit den Meisterdramen. Dieser zeigt eine verschwindend kleine Anzahl solcher Verbindungen. In den »Wallenstein« ergießt sich jedoch ein ganzer Strom. Der Grund hierfür ist durchsichtig. Seit 1795 wird Schiller durch Schlegels Übersetzungen und wohl auch durch die gemeinsamen Gespräche zum erstenmal eingehender mit Shakespeares Stil vertraut. Da aber Schlegels Übersetzung die aufgezeigte Stilfigur aufnimmt, so ist auch damit die Ursache für das starke Einstürmen in die Meisterdramen gegeben.

Hierin werden wir noch bestärkt, wenn wir gelegentlich derartige shakespeareische Epithetenverbindungen bei Schiller antreffen. Nur ist auf die an und für sich unbedeutende Tatsache hinzuweisen, daß auch einfache Doppelepitheten aus Shakespeare einfließen, in diese Stilfigur umgeschaffen werden oder als solche stehen bleiben. Als den bezeichnendsten Fall greife ich folgenden heraus: Es heißt in »Heinrich VI.« (I. Teil 4, 2, 32): »a man of an invincible unconquered spirit; Eschenburg gibt dies wieder als »ein Mann von unbezwinglichem, unbesiegbarem Mute« (Bd. 17, S. 323); Schlegel übersetzt es mit: »ein Mann von unbesiegbarem, unbezwingbarem Geist« (4, 2, 32); bei Schiller findet es sich als: »der unbeugsam unbezähmte Mann« (»Wallensteins Lager« 1377). Hier kann es sich nicht um einen Zufall handeln, denn inhaltlich stimmen alle vier Fälle überein. Weiter aber ist ausschlaggebend, daß Schiller den nämlichen Anlaut bringt wie die Übersetzungen. So bleibt nur die eine Erklärung: Schiller ist diese Verbindung auf Grund seiner Shakespeare. Kenntnis haften geblieben. Dies gilt auch für die folgenden Beispiele<sup>1)</sup>. »Richard III.« (2, 2, 18): incapable and shallow innocents — Eschenburg (Bd. 20, S. 82): hilflose, schwache Kinder — »Wallensteins Tod« (3106): hilflos schwache Weiber; »Richard II.« (5, 3, 7): unrestrained loose companions — »Richard II.« (5, 3, 7): ungebunden, lockere Spießgesellen — »Wallensteins Lager« (16): lockere, leichte Gesellen; »Romeo und Julia« (II, 5, 12): warm youthful blood — »Romeo und Julia« (2, 5, 14): warmes, jugendliches Blut — »Wilhelm Tell« (667): lüstern, jugendliches Blut; »König Lear« (1, 1, 227): glib and oily art — Eschenburg (Bd. 14, S. 18): glatte, schlüpfrige Kunst (die Worte zu setzen) — »Maria Stuart« (1664): Der schlüpfrig glatte Grund (des Hoflebens);

<sup>1)</sup> Auf eine Übereinstimmung der Substantiva wird kein Nachdruck gelegt. Maßgebend ist ein wesentlich gleicher Inhalt der Epitheten und Übernahme von einem der beiden Glieder.

»Hamlet« (1, 5, 25): foul and most unnatural murder — Wieland (1, 8, 14): schändliche, höchst unnatürliche Ermordung — »Wallensteins Tod« (423): unnatürlich frevelhafte Tat — »Jungfrau von Orleans« (772): unnatürlich rohe Tat; »König Johann« (2, 1, 358): fiery kindled spirits — »König Johann« (2, 2, 60): wild entflammte Geister — »Maria Stuart« (2188): wild empörtes Blut; »Julius Cæsar« (2, 1, 137): unbezwinglich feste Sinn — »Wilhelm Tell« (1686): undurchdringlich feste Mauer; »Macbeth« (1, 4, 51): black and deep desires — »Jungfrau von Orleans« (2708): Dunkeltiefes Wesen; »Macbeth« (5, 2, 5): the bleeding and grim alarm — »Jungfrau von Orleans« (3118): grimmig blutige Rache. Schiller gibt daneben zahlreiche Verbindungen mit ewig; zum Beispiel: ewig unbegriffen — ewig teuer — ewig drohend — ewig alt — ewig sprossend. Hier werden wohl Shakespeares Zusammensetzungen mit ever im Hintergrund stehen; so: ever living — ever lasting — ever gentle — ever young. Zudem geben die Übersetzungen diese großenteils mit ewig wieder.

Abschließend wäre noch auf die zahlenmäßige Verteilung der Doppelepitheten in den Meisterdramen hinzuweisen, sei es, daß diese nun zu einer Einheit verschmolzen sind oder getrennt bleiben. Im »Tell« tritt diese Gruppe zurück, und im »Demetrius« ist der Rückgang besonders auffallend, sofern man die Verszahl dieses Fragments als Maßstab für den Vergleich mit den Meisterdramen heranzieht. Er zeigt nur mehr die Hälfte an Doppelepitheten von »Wallenstein« und »Maria Stuart« und kaum noch ein Drittel gegenüber »Jungfrau von Orleans« und »Braut von Messina«. So äußert sich im »Demetrius« ein stärkeres Streben nach Natürlichkeit der Sprache, als es in den vorangehenden Werken der Fall ist.

Zuletzt gibt das Epitheton auch einen Beitrag zur Frage der Anschaulichkeit von Schillers Sprache. Voraussetzung für diese Betrachtung ist eine Scheidung des Adjektivs gemäß seiner Herkunft. Zwei Gruppen ergeben sich hier. Die eine umfaßt jene Beiworte, die aus der geistig-seelischen Sphäre kommen, die andere ruht ganz im Sinnlichen. Nur mit dieser haben wir es zu tun.

Shakespeares Verwurzeltheit im Wirklichen prägt sich gerade auch in der Fülle seiner sinnlichen Epitheten aus. Vor allem stechen die Zusammensetzungen hervor. Bezeichnend sind hier jene Adjektiva, bei denen ein Hauptwort mit einem Partizip des Präsens oder Perfekts verbunden wird; so: »Der hornbeschwingte Käfer —



die goldumwundne Stirn — der blutdurchsiebte Banquo — der tau-träufende Süden — die ehrverleihende Hand — ein blutverzehrend Seufzen«<sup>1)</sup>).

Schiller bringt ebenfalls solche Zusammensetzungen; zum Beispiel: »Die eisbedeckte Erde — die hoheitblickende Gestalt — die kriegsbewegte Erde — der liebeatmende Mund — die unheilbrütend Listige — die herdenmelkenden Holländer — die stahlbedeckte Brust — das säulengetragene Dach — die himmelumwandelnde Sonne — die sonnenbeleuchtete Erde — die reizgeschmückte Tochter«<sup>2)</sup>). Aber die Zahl dieser Verbindungen ist recht gering. Sie umfaßt nur wenige Dutzend. »Wallenstein« und »Jungfrau von Orleans« zeigen die meisten; also jene Dramen, die auch in der Bildersprache am stärksten Shakespeare verpflichtet sind. Doch abgesehen davon fließen auch derart zusammengesetzte Epitheten aus den shakespeareischen Werken in die Meisterdramen. Ich nenne: »Heinrich V.« (3, 3, 11): mordgewohnte Krieger — »Jungfrau von Orleans« (731): mordgewohnte Banden; »Richard II.« (3, 4, 80): fluchbeladne Menschen — »Piccolomini« (1177): fluchbeladne Fackel — »Wallensteins Tod« (1932): fluchbeladne Waffenarbeit; »König Lear« (Eschenburg Bd. 14, S. 104): herzbrechende Kränkung — »Warbeck« (269): herzerbrechende Geschichte; »Richard II.« (4, 1, 68): ehrvergeßner Knabe — »Jungfrau von Orleans« (721): ehrvergeßner Pair. Daneben steht eine Reihe, die inhaltlich mit Shakespeare übereinstimmt, jedoch nur eines der beiden Glieder gemeinsam hat; so: »Heinrich VI.« (2. Teil, 3, 1, 52 und 5, 1, 164): hirnverbrannte Herzogin, hirnverbrannter Sohn — »Jungfrau von Orleans« (737 und 1308): hirnverrückter Vater, hirnverrückender Planet; »Julius Caesar« (Eschenburg Bd. 11, S. 306): racheschnaubender Geist — »Jungfrau von Orleans« (738): wutschnaubende Megäre; »König Johann« (4, 3, 24): sündbefleckter Mantel — »Jungfrau von Orleans« (2101): schuldbefleckter Enkel; »Heinrich V.« (Eschenburg Bd. 17, S. 78): gifterfüllte Wolken — »Jungfrau von Orleans« (2703): pesterfüllte Nähe; »Richard II.« (1, 3, 153): himmelstrebende Gedanken — »Jungfrau von Orleans« (320): himmelstürmender Talbot; »Heinrich VI.« (II. Teil, 3, 2, 61): heart-offending groans — »Wallensteins Tod« (3140): herzerstickend

<sup>1)</sup> Macbeth 3, 2, 46 — 4, 1, 119 — 4, 1, 128; Romeo und Julia 1, 4, 108; König Johann 1, 1, 53; Heinrich VI. II. Teil, 3, 2, 62.

<sup>2)</sup> Wallensteins Tod 1923, 750, 1930; Maria Stuart 2541, 132; Jungfrau von Orleans 232, 2642; Braut von Messina 136, 213, 1996; Demetrius 158.

Band; »König Lear« (3, 1, 19): heart-struck injuries — »Maria Stuart« (515): herzerschütternde Beredsamkeit; »Othello« (2, 1, 13): wind-shaked surge — »Braut von Messina« (363): sturmbewegte Welle.

Hierher gehört dann auch die Erscheinung, daß eine Reihe einfacher, sinnlich bezeichnender Epitheten Shakespeares uns wiederholt bei Schiller begegnet. Um jedoch willkürlichen Parallelen aus dem Wege zu gehen, muß hier ein strenger Maßstab angelegt werden. Ich nenne deshalb fast ausschließlich solche Fälle, wo beide Dramatiker dem nämlichen Substantiv das nämliche Adjektiv begeben; zum Beispiel: »Richard II.« (3, 2, 55): wüstes Meer — »Piccolomini« (514): wüstes Meer; »Richard III.« (Eschenburg Bd. 20, S. 37): schwarzer Argwohn — »Piccolomini« (2554): schwarzer Argwohn; »Richard III.« (Eschenburg Bd. 20, S. 77): allsehender Himmel — »Braut von Messina« (732): allsehender Äther; »Richard III.« (Eschenburg Bd. 20, S. 79): trunkner Mut — »Piccolomini« (3294): trunkner Mut; »Heinrich VI.« II. Teil (Eschenburg Bd. 18, S. 81): gleißnerischer Herzog — »Maria Stuart« (1632): gleißnerische Königin; »Timon« (Eschenburg Bd. 6, S. 291): schwarze Verbrechen — »Braut von Messina« (968): schwarze Verbrechen; »Heinrich VI.«, I. Teil (5, 3, 62): kristallner Strom — »Braut von Messina« (925): kristallnes Feld (des Meeres); »Heinrich VI.«, II. Teil (3, 1, 338): bleiche Furcht — »Jungfrau von Orleans« (276): bleiche Furcht; »Richard II.« (3, 3, 163): weichherziger Vetter — »Wallensteins Tod« (1527): weichherziger Vater; »König Johann« (4, 3, 66): süßes Leben — »Demetrius« (189): süßes Leben; »Richard II.« (1, 3, 271): träger Schritt — »Braut von Messina« (984): träger Schritt; »Romeo und Julia« (3, 3, 80): starrer Sinn — »Wilhelm Tell« (2782): starrer Sinn; »Richard II.« (1, 2, 32): offner Pfad — »Wilhelm Tell« (2283): offne Straße; »Julius Caesar« (2, 1, 180): rasche Tat — »Wilhelm Tell« (2511): rasche Tat; »Timon« (Eschenburg Bd. 6, S. 287): eisernes Herz — »Wallensteins Lager« (412): eisernes Herz; »Julius Caesar« (Eschenburg Bd. 11, S. 305): stummer Mund — »Braut von Messina« (634): stummer Mund; »Romeo und Julia« (3, 1, 161): scharfer Stahl (Schwert) — »Wallensteins Tod« (2852): scharfer Stahl (Schwert); »Heinrich IV.«, I. Teil (1, 3, 105): blutgieriger Blick — »Jungfrau von Orleans« (257): mordbegieriger Blick; »Richard III.« (Eschenburg Bd. 20, S. 246): wilde Zwietracht — »Wilhelm Tell« (302): wilde Zwietracht; »Heinrich VI.«, II. Teil (3, 2, 108): köstliches Juwel — »Braut von Messina« (1242): köstliches Kleinod; »Richard III.« (Eschenburg Bd. 20, S. 78):

abgelebte Witwe — »Wallensteins Tod« (3551): abgelebter Mann; »König Johann« (3, 4, 19 und 5, 5, 24): bedrängter Odem, bedrängte Freunde — »Wallensteins Tod« (1753): bedrängte Brust — »Piccolomini« (465): bedrängter Mensch; »Heinrich IV.«, I. Teil (2, 4, 123): süße Worte — »Jungfrau von Orleans« (1742): süße Rede; »Heinrich V.« (Eschenburg Bd. 17, S. 62): bittre Spott — »Jungfrau von Orleans« (3473): bittre Spott; »König Johann« (2, 1, 24): geschwollne Flut — »Wallensteins Tod«: (1799): geschwollner Strom; »Richard II.« (4, 1, 52): hellgeschliffner Helm — »Maria Stuart« (3475): blankgeschliffnes Beil. Auffallend ist auch bei Schiller die Bezeichnung feuchte Finsternis (»Tell« 2835). Diese wird jedoch faßbarer, sobald man als Zwischenglied Shakespeares Verbindungen feuchter Mond, feuchter Stern einschaltet. Dann wäre noch darauf hinzuweisen, daß die überreiche Verwendung des Beiworts »blutig« wohl auf Shakespeare zurückzuführen ist, der gerade dieses Wort als Lieblingsepitheton gebraucht; zum Beispiel: »Blutiges Feld, blutiger Krieg, blutige Zeichen, blutige Tat, blutiger Mord, blutige Einbildung, blutiger Zwist, blutige Schlacht, blutiger Schatten, blutige Köpfe, blutige Vergeltung, blutiger Frevel«. Ebenso Schiller: »Blutiges Feld, blutiger Krieg, blutige Zeichen, blutige Tat, blutiger Mord, blutiger Gedanke, blutiger Streit, blutige Schlacht, blutiger Schatten, blutige Häupter, blutige Vergeltung, blutige Untat«; und darüber hinaus »blutiges Erkühnen, blutige Feindin, blutiger Auftrag, blutige Entscheidung, blutiger Kampf, blutige Rache«.

Scheidet man zuletzt den gesamten Epithetenbestand Schillers gemäß den Gruppen Sinnlich—Unsinnlich, so zeigt sich insofern ein Gegensatz zu Shakespeare, als Schiller diesem gegenüber weit weniger sinnliche Epitheten kennt, die wirklich bezeichnend sind. Doch ist dabei das Verhältnis in den einzelnen Meisterdramen recht verschieden. So kommen im »Wallenstein« auf etwa 25 Zeilen ein sinnlich gefülltes, bezeichnendes Beiwort, während in der »Maria Stuart«, »Jungfrau von Orleans« und »Tell« die Zahl sich der 40 nähert. Dazwischen schiebt sich die »Braut von Messina«, die in Nachahmung der griechischen Tragödie selbst Shakespeare an sinnlichen Epitheten übertrifft. Mit dem »Demetrius« knüpft Schiller wieder bei »Wallenstein« an.

Dieser geringe Bestand an sinnlich kräftigen Adjektiven, nebst dem Zickzack der Verteilung über die Dramen, führt erneut zu der Auffassung zurück, daß hier Schillers Wesen die wirkende Ursache

ist, das eben nur zum kleineren Teil in der Sinnenwelt lastet. So erklärt sich auch das Einfließen sinnlicher Epitheten aus Shakespeare, das den Zufluß an Anschaulichkeit verstärkt, der mit Übernahme shakespeareischer Bilder in Schillers Dramen strömt.'

Daneben steht das zweite Moment, in dem Schiller der dramatischen Sprache Shakespeares verpflichtet ist, nämlich der Übernahme barocker Stilelemente. Im bildhaften Ausdruck wird dies faßbar durch die Häufung von Tätigkeitsbezeichnungen, der Aufnahme von Hyperbeln und der Steigerung innerhalb der Bildfiguren. Das Epitheton vertieft diese Linie deutlich, und zwar durch die Übernahme der Wiederholung des nämlichen Epithetons, der Verbindung zweier Substantiva durch je ein Beiwort, dann der Epithetenhäufung und der Verkettung zweier Adjektive zu einem Begriff. Alle diese Stilfiguren wirken steigernd. Sie sind Ausdruck des überschäumenden Steigerungswillens Schillers, den er mit Shakespeare teilt; und dieser gab ihm auch die aufgezeigten Mittel zur Gestaltung.

Insgesamt aber ist als das wesentlichste Ergebnis festzuhalten — und damit geben wir die Beantwortung der eingangs zur Untersuchung gestellten Frage — Schillers dramatische Sprache weist eine deutliche Schulung an Shakespeare auf.

## LORD CHAMBERLAIN POLONIUS

By JOHN W. DRAPER

In the judgement of Prince Hamlet, Polonius had long since reached his dotage, if, indeed, he was ever any better than a fool. Not only in scenes of pretended lunacy does Hamlet treat him with rudeness and contempt, even casting slurs upon his honesty; but, in moments obviously lucid, he calls him a »great baby« already in his second childhood, and openly ridicules his dramatic taste. In an aside, moreover — and asides were supposed to express the sincere opinions of the speaker — he puts him in the class of »tedious old fools«, and over his murdered corpse delivers the famous epitaph: »Thou wretched, rash, intruding fool, farewell.« (3, 4, 31.) Although Hamlet »repents« him of this deed, and although he warns the players not to »mock« Polonius, as he himself has done, yet he unquestionably despises him. In sharp contrast is the attitude of the King and Queen. In Elizabethan drama, the first appearance of a character generally strikes the key-note of his position in the play; and Polonius first comes to the audience's attention in the King's speech to Laertes:

The head is not more native to the heart,  
The hand more instrumental to the mouth,  
Than is the throne of Denmark to thy father. (1, 1, 47-49.)

The King defers to him, not only about Laertes' trip to France, but also on the urgent matter of Hamlet's madness, says that he has always been »the father of good news«, declares that he has never given bad advice, compares him to »the pith of life«, says that he »loved« him, describes him as »faithful and honourable«, calls him »dear my lord«, »good« Polonius, and even »thou« and »thyself«. He entrusts him to overhear Gertrude's conversation with her son, is filled with »discord and dismay« at his untoward death, and is »most sensible in grief for it«. Even discounting these statements for politeness and for policy, Claudius clearly thought his chamberlain a valuable public servant. The Queen, likewise, listens with some conviction to Polonius' views on Hamlet's madness, treats him at times even with deference, and, like Claudius, calls him a »good old man«. This is an utter contradiction of interpretations: whereas Hamlet casts a slur on Polonius' honesty, Claudius and Gertrude find him »good« and »faithful«; and, whereas Hamlet treats him like a dotard and a fool, the King and Queen praise his wisdom, rely on his advice, and give him every mark of favor. These conceptions of

Polonius are as different as Cicero's eulogy of old age in the *De Senectute* and Lucian's satire of it in the *De Luctu*. But which conception did the Elizabethan audience accept? Hamlet's perhaps, because he is the hero of the play; but Claudius, though in a sense the villain, spoke to the Renaissance with all the prestige of the «divinity that doth hedge a king»; he holds more consistently to his view than Hamlet does to his; Gertrude and the whole court countenance it; and its frequent repetition in the play suggests that Shakespeare wished to give it special emphasis.

This complete disagreement of interpretation marks the attitudes not only of Hamlet and of Claudius toward the lord chamberlain, but also of modern critics, although they have discussed him more than any other figure in the play outside the title rôle. On the one hand, Sir E. K. Chambers, voicing an opinion common since the time of Horn (1823), describes Polonius as «a played out state official, vain and slow-witted, pattering words of wisdom which he does not understand and cannot put into practice»<sup>1</sup>); and, even more recently, Walley, apparently on the authority of Hamlet's epithet «intruding», calls him a «meddlesome counsellor»<sup>2</sup>). In utter disagreement, Tieck (1824) sees in him «a real statesman. Discreet, politic, keen-sighted, ready at the council board, cunning upon occasions, he has been valued by the deceased king, and is now indispensable to his successor». More recently, Löning<sup>3</sup>), and to some extent Schücking<sup>4</sup>), would seem to hold this view; Scherer, though he considers Polonius a self-seeking politician, certainly does not consider him a dotard or a fool<sup>5</sup>); and Kittredge takes him as a «benevolent diplomatist and a devoted father»<sup>6</sup>). Some critics, apparently disturbed by this antinomy, give up his character as hopelessly inconsistent; and, though Hazlitt long ago defended him against this charge, Schücking nevertheless repeats it<sup>7</sup>). Scholars, indeed, seem to depend too largely on the statements either of Hamlet or of Claudius, without taking into full account Polonius' own words and deeds; and the conclusion that one of the chief characters in Shakespeare's greatest tragedy is

<sup>1</sup>) E. K. Chambers, *Shakespeare*, New York, 1926, 187.

<sup>2</sup>) H. R. Walley, *Shakespeare's Conception of 'Hamlet'* *P. M. L. A.*, 48, 778.

<sup>3</sup>) R. Löning, *Die Hamlet-Tragödie Shakespeares*, Stuttgart, 1893.

<sup>4</sup>) L. L. Schücking, *Character Problems*, New York, 1922, 100.

<sup>5</sup>) B. Scherer, «Polonius der Typus des Senilen», *Anglia*, 54, 149 et seq.

<sup>6</sup>) G. L. Kittredge, *Shakespeare*, Cambridge, 1924, 38.

<sup>7</sup>) Schücking, *op. cit.*, 99.

inconsistent should be accepted only after all other theories have been found impossible.

Polonius is indeed one of the chief characters in the tragedy, even though, according to Benedix, his conversations with Laertes and Reynaldo are extraneous to the plot, and even though Professor Waldock's recent *Hamlet*<sup>1)</sup> manages to ignore him. Although he dies in the middle of the play, yet in eight of its twenty scenes, he has a speaking part; he guides the actions of Ophelia, and to some extent those of the King and Queen; and his sudden death, especially in its effect upon Laertes, is a main cause of the catastrophe. He is, furthermore, almost entirely Shakespeare's own creation<sup>2)</sup>, and, as such, can hardly be without importance. In Belleforest, he is merely a »counsellor« who hides himself to hear Hamlet's talk with Gertrude. In the *Bestrafte Brudermord*, this counsellor achieves the name Corambus; he is perhaps something of a dotard; and Hamlet, in pretended lunacy, calls him an »old fool« to his face<sup>3)</sup>; but there is little of his private character, nothing of his family, and no realistic depiction of his high place at court. In the first Quarto, under the name of Corambis, the Shakespearean conception first appears; and later quartos and the folio merely elaborate it.

This Shakespearean Polonius, so much fuller and more vivid than its sources, must owe its added vividness to Shakespeare's own immediate observation; for a rôle that combined courtier and lord chamberlain must truly hold the mirror up to very nature if it would be convincing to an audience of the City and the Court. Shakespeare, moreover, especially in the plays that just precede and follow *Hamlet*, greatly enriched his sources from the luxuriant panorama of Elizabethan life, giving them not only detail of setting and significance of theme, but also full, realistic portraits of contemporary types, where his originals supplied him with hardly a suggestion: such are his clownish servants, and even the aspiring Malvolio; such, his constables, and his soldiers like Falstaff, Iago and Othello; such is Orlando, whose doings illustrate the economic struggles of a younger brother; such are Beatrice and Olivia, noblewomen of the Renaissance, independent and, like the Wife of Bath, determined to have what women most desire; and in *Timon*, he even dared to change

<sup>1)</sup> A. J. A. Waldock, *Hamlet*, Cambridge, 1931.

<sup>2)</sup> W. Marschall, »Die Quellen der Polonius-Gestalt«, *G. R. M.*, 16, 86ff.

<sup>3)</sup> *Bestrafte Brudermord*, 2, 9.

a proverbial stock character, to give him timeliness and point. The Elizabethans thought of a man, not as an individual but as the member of a social class; social classes were sharply differentiated; and the economic pressure of the age forced upon the individual, as appears in the contemporary books of »characters«, a rather strict conformity to social type. Polonius is a courtier, a minister of state, and the father of a family; and, in each of these aspects, his own words and actions, as well as the attitude of others toward him, should be weighed in the scales of Elizabethan customs and ideals.

Polonius as courtier and lord chamberlain, seems to run true to contemporary type. Like Falstaff and Malvolio and Orlando and Timon, he has a definitely suggested past; and his more sprightly accomplishments apparent in the play are relics of this *belle jeunesse*. Corambis in the first quarto had been very »idle« when young; and the standard version translates this vague and doubtful epithet into an education appropriate to a future career at court. By 1600, the mediæval knightly ideal had so far given away to Humanism that some sort of learning, though unobtrusively employed, was needful to a courtier; for, as diplomacy took the place of war, kings were surrounded less by soldiery and more by crafty counsellors; and even war by then required learning, especially in the mathematics of artillery. Polonius, therefore, like most sons of Elizabethan nobles, went, for a time at least, to the »university«, perhaps to the University of Paris where he later sent Laertes. Here or at court, he learned the contemporary technique of love-making, and suffered from its effects. For a courtier, the arts of pleasing were the most practical studies; and, just as Laertes is to »ply his music«, so Polonius gave his time to drama. He learned something of Seneca and Plautus; he took the star rôle of Julius Caesar, presumably in a Latin version of Caesar's assassination<sup>1</sup>), and was »accounted a good actor«. Hamlet ridicules his taste; but he knows dramatic types, and holds definite opinions on diction, on acting, and on declamation. He seems to be a born showman, with a sense of surprise and climax, though Hamlet, who cultivates rudeness as a symptom of insanity, tries to spoil his fine prologue to the advent of the actors, and even plays on him his own trick of suspense by breaking the thread of discourse with irrelevant remarks. Such combating of wits gives the play comic relief

<sup>1</sup>) *Hamlet*, 3, 2, 97. Perhaps a reference to *Caesar Interfectus*, performed at Oxford in 1582.



without detracting from the atmosphere proper to a court. The youth of Polonius, in short, and his education in the arts of pleasing were the usual preparation for a career close to the person of a sovereign.

Either this education was strangely miscalculated in its effects, however, or the critics of Polonius have been peculiarly short-sighted; for the lord chamberlain's wit, his use of climax and suspense and his pithy moralistic sayings have often been described as stupid and illtimed. This is a serious charge against an Elizabethan courtier. To parley Euphuism had been but recently the fashion<sup>1)</sup>; and an Elizabethan gentleman was supposed to be master, not only of Latin prose, but also of the «colors» of English rhetoric. The office of chamberlain, moreover, the most personal of servants in an ordinary household<sup>2)</sup>, carried with it, in the court of Elizabeth, the control of the theatres and the revels, so that the chamberlain was in effect entertainer-in-chief to royalty<sup>3)</sup>. In the *Bestrafte Brudermord*, the King clearly enjoyed the witticisms of Corambus, even those apparently most unseasonable<sup>4)</sup>. In Shakespeare, Polonius is usually quite matter-of-fact; he is always so with Ophelia, Laertes and Reynaldo; his exhibitions of word-play seem to be purely a part of his technique as a courtier; and his only extensive flight is his discourse on «majesty» and «true madness»<sup>5)</sup>. This speech may weary modern ears; but the Elizabethans relished word-play for itself, no matter what the occasion: Hamlet puns even on his relationship to his uncle-father<sup>6)</sup>; and Lady Macbeth improves even the occasion of Duncan's murder likewise with a pun<sup>7)</sup>. Gertrude, to be sure, asks for «More matter, with less art»<sup>8)</sup>; but her request arises, not apparently from boredom, but from impatience to hear the cause of her son's madness. Polonius, on the other hand, as long as he can, restrains her anxious haste, partly because he is a good showman and so wants to make his great discovery the climax to the business of the day, and partly because a prime minister whose daughter is

---

<sup>1)</sup> The plot and the precepts of Lyly's *Euphues* taught a man how to act like a gentleman, and the style taught him supposedly to talk like one.

<sup>2)</sup> N. Breton, *Forté of Fancie*, in *Works*, ed. Grosart, I, 12 *et passim*.

<sup>3)</sup> *Shakespeare's England*, Oxford, 1917, I, 85.

<sup>4)</sup> *Bestrafte Brudermord* 2, 2.

<sup>5)</sup> 2, 2, 86 *et seq.*

<sup>6)</sup> 1, 2, 65.

<sup>7)</sup> *Macbeth* 2, 2, 56-57.

<sup>8)</sup> 2, 2, 95.

having a secret love-affair with the crown prince would do well to break the news of it to the royal parents with all due care and circumspection. Indeed, Polonius must feel his way lest he be overwhelmed in a burst of sudden wrath, either because he had not stopped the love-affair more quickly, or because, in stopping it, he had driven the Prince insane. From both these possible charges he carefully defends his daughter's conduct and his own, and yet tactfully avoids blaming the errant Prince. He first reminds the King and Queen that he understands and respects the prerogatives of »majesty«, and that, for this very reason, he had gone »round to work«, ended the love-affair, and so inadvertently made Hamlet mad. In defense of Ophelia, he even strains the truth by saying that she had told him of Hamlet's »solicitations, as they fell out by time, by means and place«<sup>1)</sup>, and so explains the unhappy consequences as due to loyalty and diligence and not to any fault of his or of Ophelia's. Even supposing that his wit did fail as wit, as diplomacy it was clearly a success in saving him in a dangerous crisis that any Elizabethan from a mere hint would understand. Indeed, so successful was he that later in the play Gertrude herself even suggests the marriage of Hamlet and Ophelia<sup>2)</sup>. In the tactful management of his royal lord and mistress, Polonius is clearly both gracious and astute.

The high position of lord chamberlain required Polonius not only to amuse royalty and on occasion to break difficult news, but also at all times to be ready with maxims and advice. His sententious vein has been the object of contemptuous criticism. Many of his maxims, unfortunately for him, reflect opinions so typically Renaissance as to disagree with the democracy and the individualism of more recent times: the obedience of child to parent and of the subject to his king. Not only the position of Polonius as a minister and as the head of a family but also his ripe years made the didactic style appropriate to his speech. A penchant for moral philosophy, moreover, was part of the ideal of a gentleman<sup>3)</sup>; the philosopher-statesman was particularly held up to emulation by such popular courtesy-writers as Vives, Castiglione and Elyot; and Earle, describing »A Good Old Man«, declares: »His old sayings and morals seem proper to his

<sup>1)</sup> 2, 2, 125. Cf. 1, 3, 90 *et seq.*

<sup>2)</sup> 3, 1, 38 *et seq.*; and 5, 1, 232.

<sup>3)</sup> See Ruth Kelso, *English Gentlemen of the Sixteenth Century*, Urbana Ill. 1929, 135; and Laurentius Grimaldus Goslicius, *De Optimo Senatore*, Venice 1568. Eng. Tr. 1598.

beard«<sup>1)</sup>. Gertrude herself describes Polonius in these very words, as a »good old man«<sup>2)</sup>; and surely it is significant that his actions and personality should correspond with Earle's description. Polonius, therefore, as a gentleman, as a minister, and as a man of age and experience, is doing merely what was expected of him; and York in *Richard II* and Gonzalo in *The Tempest* likewise illustrate the fine sayings in the high style of Seneca that were supposed to be on the lips of every counsellor. The Elizabethans certainly approved, and apparently enjoyed, these sententious truisms; for their literary traditions from Anglo-Saxon times to Lyly's *Euphues* attest the popularity of gnomic subject-matter. If Polonius' maxims to Laertes and the King seem trite to us, it is because they are so sage and terse as to have passed into common proverbs: »Neither a borrower nor a lender be«, for example, and »Brevity is the soul of wit«. If these apothegms are not both shrewd and aptly phrased, then the many generations that have quoted them have been no judges. Indeed, even Chambers calls them »words of wisdom« in the very sentence in which he describes Polonius as »slow-witted«. The reaction of other characters in the play, moreover, shows that the Elizabethans considered them both pointed and appropriate. Laertes and Ophelia take them as good sentences and well pronounced; and, when Polonius comments on hypocrisy, the King exclaims aside: »How smart a lash that speech doth give my conscience!« Certainly, to the Elizabethans, the moralizing of Polonius showed him neither a dotard nor a fool. Shakespeare's changing his name, moreover, from Corambus, which seems to signify »tedious iteration« to Polonius, which may refer to the famous Laurentius Grimaldus<sup>3)</sup> suggests a change in the conception of the character from the *Bestrafte Brudermord*.

The Renaissance, with its keen sense of official dignity, would doubtless see Polonius preëminently as a minister of state. In the standard version, he is more appropriately urbane and dignified than in the *Bestrafte Brudermord* or even in the first quarto, where he orders the King about in quite uncourtly fashion. He has become truly a noble to the manner born; his lineage and deserts are such that Gertrude would even match his daughter to her son; the commons choose Laertes for their king; and Fortinbras apparently includes

<sup>1)</sup> Earle, *Microcosmographie*, No. 151.

<sup>2)</sup> 4, 1, 12.

<sup>3)</sup> See Isr. Gollancz, »Shakespeariana«, *Brit. Acad.* 1904, 199 *et seq.*

Laertes among the »princes« killed at the end of the play. Polonius, moreover, is much beloved; and his sudden death and mysterious burial »in hugger-mugger« without funeral rites, outrage the nation as a whole. Unless one can fool all of the people all the time, Scherer is surely wrong in finding him only a vain and self-seeking politician<sup>1</sup>). Hamlet himself, though calling him a »knave«, can point to no specific knavery. Like Burleigh, Polonius has »hunted the trail of policy« for years; and he pointedly appeals to his long experience in statecraft. Well might the King be filled with »discord and dismay« when the Crown Prince kills him; and his death is quickly followed by the ruin of the dynasty. In short, as prime minister, Polonius is almost universally respected and esteemed.

His purely political acts, apparent in the play, do not contradict this general reputation: he seems to have had a creditable part in the diplomatic settlement of Fortinbras' rebellion; and his failure to find the cause of Hamlet's madness is quite excusable; for he knew nothing of the antecedent regicide, and so could hardly guess, as the King could, at Hamlet's actual state of mind and motive. Perhaps he jumps too quickly to the conclusion that the Prince is mad for love; but such an explanation to the Elizabethans was a very natural one: it is shared by Ophelia, and is seriously considered by the King and Queen. Love-melancholy leading to insanity, Chaucer's »maladye of hereos« was recognized alike by mediæval literature and medicine<sup>2</sup>); and also in the Renaissance, learned physicians such as Andreas Laurentius<sup>3</sup>), Bright<sup>4</sup>) and Burton<sup>5</sup>) treat seriously of the complaint; and Shakespeare's Jaques reflects it as a commonplace of popular opinion<sup>6</sup>). Indeed, although Hamlet's lunacy is clearly feigned, his love for Ophelia affected him so deeply that in the burial scene he loses all poise and sense of due propriety so that he is later ashamed of his impetuosity. Polonius himself in youth had suffered from love-melancholy; and his diagnosis of Hamlet's madness is too truly Elizabethan to be any proof of dotage. Except for this one mistake

<sup>1</sup>) *op. cit.* 164-165.

<sup>2</sup>) See J. L. Lowes, »The Lover's Malady of Hereos«, *Mod. Phil.* 11, 491 *et seq.*

<sup>3</sup>) Andreas Laurentius, *Discours de la Conservation*, London 1599, 177 *et seq.* *Ed. princ.* 1597.

<sup>4</sup>) See Mary I. O'Sullivan, »Hamlet« and Dr. Timothy Bright, *P. M. L. A.* 41, 667 *et seq.*

<sup>5</sup>) See E. Bensley, *C. H. E. L.* 4, 281-282.

<sup>6</sup>) *As You Like It* 4, 1, 10 *et seq.*

indeed, he manages this difficult situation most astutely, arranging for Hamlet to be spied upon when he is most off his guard, in conversation with Ophelia or with Gertrude. He meets the rudeness of the Prince with tact and self-control, at the same time safeguarding Ophelia, and encourages him in diversions as the King and Queen desire. The fatal trip to England was not of his suggesting; apparently, he would rather have kept Hamlet about the court under observation until the secret of his malady was learned. This more diplomatic policy cost Polonius his life in the scene in Gertrude's closet. On this occasion, his actions are not only justified but even admirable: he plays eavesdropper with Gertrude's consent in hopes of learning the cause of Hamlet's madness; and he risks his life to cry out and save his Queen from danger from her violent son, and so directs that violence to himself. What can Scherer say to this final proof of loyalty? Was such a counsellor no more than »meddlesome«<sup>1)</sup>. Surely an Elizabethan audience did not entirely accept Hamlet's mock-eulogy of him, which immediately follows.

Of all virtues, indeed, the one perhaps most valued in those tumultuous times was loyalty, loyalty of son to father as expressed in Hamlet, loyalty of subject to king as shown in Rosencrantz, Guildenstern and Polonius. Shakespeare himself had carefully celebrated this virtue in the humbler station of the servant class<sup>2)</sup>; and Polonius, as a servant of the state approves it fervently:

I hold my duty as I hold my soul,  
Both to my God and to my gracious king.

Breton contrasts an »Vnworthie« with a »Worthie Priuie Counceller«<sup>3)</sup>, the former a bad adviser to the king and a hypocrite in religion, the latter »a pillar of a realme, in whose wisdome and care vnder God and the king, stands the safety of the kingdome«. King James, likewise, requires that ministers of the crown be »men of knowen wisdome, honestie and good conscience«<sup>4)</sup>. Bacon describes men »in great place« as »thrice servants: servants of the sovereign or state;

<sup>1)</sup> Walley, *op. cit.* 778.

<sup>2)</sup> See the present writer, »Shakespeare's Rustic Servants«, *Sb. Jb.* 1933. This was a common motive in Elizabethan drama. See R. V. Lindabury, *Patriotism in Elizabethan Drama*, Princeton [1930] Chap. 11.

<sup>3)</sup> N. Breton, *The Good and the Badde*, London 1616.

<sup>4)</sup> *Basiliiken Doron* (1599), *Political Works of James I*, ed. McIlwain, Cambridge [Mass.] 1918, 32; and Grimaldus, *op. cit.*

servants of fame; and servants of business<sup>1)</sup>. Polonius is a true servant of the Renaissance absolutist state, and boasts of his duty to his king; the »business« that his place requires of him he dispatches with as much speed as tact allows; and the »fame« that he leaves behind him in the remembrance of royalty, court and commons is something that those who would despise him must needs explain.

Polonius as father of Ophelia and Laertes is almost as important in the play as Polonius the lord chamberlain; and this realistic depiction of his family life is entirely Shakespeare's own. In the *Bestrafte Brudermord*, Corambus was quite willing for his son to return to Paris, and even grew witty on the subject to the King. Shakespeare makes him more fatherly: in the first Quarto, Laertes' going is described as a »forced grant«; and both Corambis in the first Quarto and Polonius in the standard version declare that they »love« Ophelia »passing well«. Especially in the standard text, Polonius takes pains to safeguard the family standing and Ophelia's honor<sup>2)</sup>. Of course, he looks forward, as any good Elizabethan father should<sup>3)</sup>, to marrying her off at an early age. When he commands as a parent or speaks in the presence of royalty, he quite properly addresses her by the more formal »you«; but, on more intimate occasions, he lapses into the affectionate »thou«; and these subtle changes suggest a happy combination of family discipline and parental love. Ophelia, in return, shows him unfailing respect, calling him »you« or commonly »my lord«; and this respect was not without deep love, as shown in her bitter grief at his death and in the madness that seems, at least partly, to have sprung from it.

Toward Laertes, Polonius exerts no less authority, though in a different way, and likewise gains both his respect and his affection. He gives him clear-cut, shrewd advice, and sends Reynaldo to see that it is followed. Polonius has sometimes been blamed for thus spying on his son; but, in that age, when privilege of class over-rode mere college rules, a student—and most of them were very young—might tread what primrose path he pleased without the knowledge of his parents, but for such sudden visits from »his father's man«; and Reynaldo, who seems to be a gentleman-servingman, like Fabyan

<sup>1)</sup> Bacon, *Essays*, No. 11.

<sup>2)</sup> C. L. Powell, *English Domestic Relations*, New York 1917, 14 *et passim*.

<sup>3)</sup> Such passages contradict the view of Tieck, Scherer and others that he sacrifices Ophelia to his personal ambition.

in *Twelfth Night*, a trusted and tried retainer, is quite the appropriate person to be sent on such a mission. Polonius understands Laertes thoroughly: he attributes to him »the flash and outbreak of a fiery mind«, a temperament with more of »blood«<sup>1)</sup> than judgement, the opposite of Horatio's; and, in the latter scenes, Laertes amply shows this rash impetuosity. Polonius sees the necessity of allowing him a larger tether than he does Ophelia; and, in accordance with contemporary custom and the double moral standard of the age, he permits his son to indulge in »drinking, fencing, swearing, quarrelling, drabbing« and such »slight sullies«<sup>2)</sup>. Nevertheless in both the first Quarto and the later text, he insists that Laertes should »ply his music«. He seems fond of this son whose merry youth perhaps reminds him of his own, and yields reluctantly to his »laboursome petition« to return to France. Occasionally, he lapses into the intimate »thee« and »thou«, as in »my blessing with thee«; and Laertes, with appropriate respect, calls him »my lord«. To this careful and affectionate upbringing, Laertes responds like a »good child«; he seems glad to take a »second leave« and have a »double blessing«; and, like his father, he improves the occasion with an appropriate epigram. After Polonius' death, his fiery nature expresses love for his »noble« parent most ironically by trying to overthrow the dynasty that Polonius had spent a life-time in maintaining; and doubtless the remembrance of his father's fidelity to that dynasty helped Claudius to regain the outraged son's support. What the mother of this family was like, one can glean only from Laertes' reference to her »chaste and unsmirched brow«; but, concerning the father, there is ample testimony; and those who would call Polonius a fool must take into account his notable success in holding both the respectful obedience and the profound affection of two such different children. Laertes, indeed, though in the disillusioned period of adolescence, certainly considered his father an object neither of contempt nor of derision.

As courtier, as lord chamberlain, as *pater familias*, therefore, Polonius shows signs of acumen rather than of dotage; and he is obviously far from the condition of King Lear. Though Shakespeare knew the symptoms of senile dementia and depicted them elsewhere, Scherer cannot find that he gave Polonius any characteristics of the disease<sup>3)</sup>. Such evidence, moreover, as the play presents as to Polonius'

<sup>1)</sup> See L. B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes*, Cambridge 1933, 58, 61, 113.

<sup>2)</sup> 2, 1, 25-26, 39 and 59.

<sup>3)</sup> Scherer, *op. cit.* 149 *et seq.*

time of life suggests that he was younger than some critics would seem to think. Hamlet called him »old« in the *Bestrafte Brudermord*; and, in the standard text, says he is a »great baby«, »in his second childhood«. This is doubtless mere prejudice, like the »slanders« against old age that Hamlet mentions; and Ophelia's song »His beard was white as snow«, certainly cannot be taken as unquestionable proof. More convincing evidence is the Queen's reference to him as »old«<sup>1</sup>); but that epithet did not mean quite the same in Elizabethan times as it does today. During the last three centuries, human life has greatly lengthened: among the Elizabethans, dancing and tourneys had to be laid aside with »age« at thirty-five; and a courtier, at forty, in »the declyne of his age« was advised to retire to his estates and not show the world his bodily decay<sup>2</sup>). Hard living conditions and neglected teeth hastened the coming of physical infirmity; and most men might well be described as physically »old« long before the advent of mental dotage. Polonius, to be sure, once loses the thread of his somewhat complicated discourse in giving directions to Reynaldo; but this is hardly proof of his senility. On the other hand, some evidence suggests a comparatively young Polonius. Since life was short and the succession of great houses must be secure, Elizabethan nobles married early, the women in their teens<sup>3</sup>), the men usually in their twenties<sup>4</sup>); Laertes, moreover, who was but a »youth« at college, can hardly be over twenty<sup>5</sup>); and thus if his father married at the usual time of life, his age and that of Ophelia would suggest a Polonius in his forties, or at least no older than his fifties, a time of life that among Elizabethans might well show bodily decay but hardly mental senility. One doubts, moreover, whether even the bodily decay of Polonius was far advanced; for he hurries hither and yon across the stage, ushering in ambassadors, keeping an eye on Rosencrantz and Guildenstern and Hamlet, as well as on his own family, and ever ready at the royal call. If his voice had had the quavering accents of old age, moreover, as some actors would interpret it, Hamlet would not have mistaken it for that of Claudius in the scene in his mother's closet. The direct evidence, in short, on Polonius' age supports the

<sup>1</sup>) *Ibid.* 4, 1, 12. Polonius, moreover, refers to the discretion that »age« has given him (2, 1, 114 *et seq.*); but this certainly is not dotage.

<sup>2</sup>) *Cynule and Vnciuile Life*, Roxb. Lib., ed. Hazlitt, 1868, 75 (*ed. princ.* 1579); and E. Tilney, *The Flower of Friendship*, London 1568, Sig. B 111 r.

<sup>3</sup>) W. S. Davis, *Life in Elizabethan Days*, New York 1930, 93.

<sup>4</sup>) *Ibid.* 99.

<sup>5</sup>) *Hamlet*, ed. Furness var. 1, 391n.



testimony of his own speech and action that he still enjoyed his mental, and perhaps even his physical, powers unimpaired.

Polonius is one of Shakespeare's many full-length portraits. To the Elizabethan play-goers, his family background, his rearing, his days at the University, taken up, like those of Rosencrantz<sup>1)</sup>, so largely at the theatre, and his later life as courtier and as chamberlain, must all have been clearly evident from the words and actions of the tragedy. They enjoyed his wit *per se*, and understood the diplomatic use to which he put it; they approved his appropriate pat aphorisms; they appreciated the diplomatic triumph over Fortinbras at the beginning of the play, noted the Chamberlain's influence over the King and Queen, as courtiers of the age daily noted Burghley's gain or loss of power; and they accepted his death as causing the ruin of his family, the ruin of the dynasty, and so the catastrophe of the tragedy. In both public and private life, he showed acumen and determination; and he guides the careers of his children with as great care as he advises the King and Queen. Would a contemporary audience ignore all this evidence of fact vividly presented on the stage before their very eyes, to accept at face value the repeated but vague slurs of Hamlet? Would they, at all events, conceive Polonius as entirely a dotard and a knave? Everyone in the play but Hamlet apparently thinks highly of him. Contemporary courtesy books, and the criteria of Bacon, Breton and Earle would seem to show him not only as a realistic portrait of an official in »great place«, but a »Worthie Privie Councillor« and a »Good Old Man«. His loyalty and political honesty are incontestable; and the keenness of his judgement can be doubted only on the ground of his mistake in attributing Hamlet's lunacy to love and his losing the thread of discourse with Reynaldo. On the other hand, he assists in crushing the revolt in Norway, skilfully avoids the dangers of Ophelia's love-affair with Hamlet, and helps Claudius to test the nature and causes of the Prince's lunacy. He has his children's affection and respect; and his death brings them to ruin, and carries with it a revolution in the state. His almost universal high reputation implies that he at least had been a great prime minister; and those who would call him a fool by mere senility must prove him older than the conditions of the play suggest.

---

<sup>1)</sup> See the present writer, »Hamlet's Schoolfellows«, *Engl. Studien* 69 (1935) S. 350-366.

The modern critic either reads *Hamlet* in the closet, and so experiences the tragedy with disproportionate emphasis on the spoken word, thus slighting the essential action, or else sees it on the stage in a version cut and revised, generally at the expense of all the rôles but Hamlet's. This in part explains the romantic interpretation of the play, which neglects all but the title character; and it likewise explains the tendency to see the other characters entirely through Hamlet's eyes. But surely, if all but Hamlet and Horatio are knaves or fools or both, the play can hardly be the life-like and significant drama that the Romanticists themselves would call it. With such an abnormal *dramatis personæ*, could it achieve, to an audience that knew the court of Queen Elizabeth, the verisimilitude of high tragedy? On the contrary, the background of court-life in the play rather approximates the contemporary norm: diplomacy is managed in the high style of Machiavelli; «Young Osric» has the airs and graces of a contemporary courtier; the reference to the child-players is certainly timely; Horatio<sup>1)</sup> and Queen Gertrude<sup>2)</sup> are realistic; the grave-diggers are universally recognized as a study in the *genre*; the theme of the play closely reflects contemporary political theory<sup>3)</sup>; and Polonius himself is the gamesome Rosencrantz and the devoted Guildenstern matured in years. Even Hamlet's biased judgement of him is part of the realism of the piece: under the circumstances, would not the Prince think the very worst of all the followers and courtiers of his hated regicide uncle?

Thus Polonius appears in two contrasting views; and Hamlet, in his interpretation, stands out single, *contra mundum*. This contrast apparently grew under Shakespeare's hand: it is more evident in the first quarto than in the *Bestrafte Brudermord*; and even more, in the standard version; for, as Shakespeare made Polonius more eminent and courtly, and filled in his background as a noble and a lord chamberlain, he also increased the number and the vehemence of Hamlet's satiric comments. Shakespeare then intended the spectators to see Polonius both in himself and through the Prince's eyes, just as they see Rosencrantz, Guildenstern, Gertrude, and perhaps Ophelia, to all of whom Hamlet unfairly attributes evil motives. How else

<sup>1)</sup> See the present writer «Hamlet's Schoolfellows», *ed. cit.*

<sup>2)</sup> See the present writer, «Queen Gertrude», *Rev. Anglo-Américaine*, Oct., 1934.

<sup>3)</sup> See the present writer, «Political Themes in Shakespeare's later Plays», *J. E. G. Ph.*, about to appear.

could Shakespeare show his hero's poignant disillusion than by this Swiftian bitterness, so keen against those whom he had previously loved and who still deserved that love? If art be great in proportion as it expresses in its appropriate medium the intricacies of truth to nature, then the complex personality in drama is higher art than the simple, and usually conventional, stock character; and Iago, for example, is a more masterly tragic figure than Richard III. This progress towards complexity of delineation is obvious in Shakespeare's development as a playwright. Not only, however, is the human mind complex, but human social relationships—in which drama particularly deals—are also intricate: there are all shades of friendship and enmity, of understanding and misunderstanding<sup>1</sup>). In *Hamlet*, more perhaps than in any other play, Shakespeare seems to try to set forth this intricacy of relationship; and most of the major characters appear in two contrasting lights: their actual, or at least generally accepted and conventional, selves, and the traits and motives that the hero, from his more or less biased angle, attributes to them. This is indeed a holding of the mirror up to the complexities of very nature, even at the dire risk of confusion to the audience; and it constitutes a dramatic *tour de force* of utmost difficulty. Elsewhere, on a smaller scale, Shakespeare achieves, this effect in subtly contrasting Iago's view of Desdemona and Othello with the actuality; and Ibsen, in *An Enemy of the People*, makes the very theme of his play this contrast between the conventional attitude and a given individual's point of view toward local society and institutions; but Ibsen, though he probably wrote for a more highly educated audience, was widely misunderstood.

In Shakespeare, furthermore, three centuries of changing conditions and ideals have clouded these *nuances* of contrast: to us, Iago has become a mere heavy villain, and so in *Othello*, we accept the conventional view of most of the characters anent the Moor and Desdemona, and refuse to recognize that Iago had even a reasonable case. Quite the opposite in *Hamlet*, the romantic movement made the title rôle so intensely sympathetic that, as in the Ibsen play, we moderns are inclined to disregard the commonplace judgments of the other characters and of the age, not only with respect to Claudius but also most of his associates, and to accept all Ham-

---

<sup>1</sup>) See the present writer, »Mistaken Identity in Shakespeare's Comedies«, *R. A.-A.*, April 1934.

let's accusations at face value, and sometimes even more. Had Shakespeare so much of rebellion against established order as this would pre-suppose? Did the Shakespeare who ridiculed and chastised Malvolio for trying to rise in the social scale, turn at once from *Twelfth Night* to a Hamlet whom he praises for 'upsetting all society for mere personal revenge? The Renaissance above all feared even slight change as the precursor of utter anarchy; and surely Shakespeare was not so completely inimical to any established scheme of things as to give entire approval to its opponents. Polonius, above all the other characters in *Hamlet*, represents staid and conservative society, the maintenance of the established *status quo*. To the Elizabethans, *Hamlet* was not a mere Gothic romance set in a land of Nowhere, but an intense reality, expressed in terms of court-life that they knew; and the strictness of dramatic censorship attests to the close association in the popular mind between dramatic spectacle and contemporary life. Polonius was more than the ally of the villain against the hero of a play: he was an Elizabethan courtier, an Elizabethan father, an Elizabethan noble in high office; and, in all these characters, he was not far removed from the Elizabethan ideal of what a courtier, a father, and a »Worthie Priuie Councillor« should be.

# SHAKESPEARE UND SEIN PUBLIKUM

Von Professor Dr. MAX I. WOLFF

Im Gegensatz zu den radikalen Erlebnistheorien, die in dem Kunstwerk einseitig eine Äußerung des Künstlers erblicken, die nur durch ihn und zum Schluß auch nur für ihn vorhanden ist, habe ich mehrfach darauf hingewiesen, daß die Dichtung in erster Linie Mitteilung an andere ist, und daß sie ohne die Aufnahme durch ein Publikum, an das der Dichter sich wendet, überhaupt nicht existiert. Rafael wäre vielleicht nach dem bekannten Ausspruch Lessings das größte malerische Genie gewesen, auch wenn er keine Hände gehabt hätte, aber ein Künstler wäre er ohne die Hände, die seine Bilder schufen, nicht gewesen, nicht einmal dann, wenn er Hände gehabt, wenn er gemalt, aber nachträglich die Erzeugnisse seiner Kunst in der Erde vergraben hätte, ohne daß sie einem Betrachter zu Gesicht gekommen wären. Erst damit, daß das Kunstwerk von dem Empfänger, für den es bestimmt ist, als solches anerkannt wird, schließt sich der Kreis und wird das Werk des Künstlers zum Kunstwerk.

Daraus ergibt sich die Abhängigkeit des Künstlers von seinem Publikum. Gewiß kann er seiner Zeit vorausseilen, es kann ihn sogar mit Stolz erfüllen, daß er sich über die große Masse erhebt und daß diese seinem Werk fremd bleibt. *Odi profanum vulgus et arceo*, erklärt Horaz mit berechtigtem Selbstgefühl, aber hätte er es ebenso ruhig und gelassen aufgenommen, wenn Mäcenas und sein Kreis, die Gesinnungsgenossen, die er als sein eigentliches Publikum betrachtete, ihm die Anerkennung versagt hätten? Wir wissen, wie schwer manche Künstler unter der fehlenden Anerkennung gelitten haben. Nicht aus persönlicher Eitelkeit, sondern weil sie infolge der ausbleibenden Zustimmung an ihrem eigenen Künstlerberuf irre wurden. Wagner, Grillparzer, Hebbel haben unsäglich darunter gelitten, und jeder von ihnen hätte vermutlich die Kunst an den Nagel gehängt, wenn sie nicht wenigstens einige Auserwählte gefunden hätten, die ihre Schöpfungen als Kunstwerk anerkannten und den Schöpfern selbst damit die Sicherheit gewährten, daß sie zu den Berufenen gehörten. Es ist ja wohl das traurigste Beispiel in der deutschen Geistesgeschichte, daß selbst Goethe jahrelang schwieg, nicht weil er nichts zu sagen hatte, sondern weil ihm das Publikum fehlte, dem er das, was er sagen wollte, auch sagen konnte.

Das Kunstwerk will und muß unter allen Umständen ein Echo finden. Das ist um so notwendiger, je geringer nach seiner Art und

seiner Erscheinungsform die Aussichten des Künstlers sind, von der Gegenwart an die Zukunft zu appellieren. Goethe konnte sich, als er *Iphigenie* und *Wilhelm Meister* veröffentlichte, mit dem Beifall Weniger begnügen in der Erwartung, daß ihre Auffassung dereinst von der gesamten Nation geteilt werden würde. Sophokles und Shakespeare vermochten das nicht. Wenn eines ihrer Stücke versagte, so war es so gut wie ungeschrieben, denn wenn auch zur Zeit der Elisabeth Theaterstücke schon durch den Druck verbreitet wurden, so hätte sich doch für ein durchgefallenes, vom Publikum abgelehntes Drama kein Verleger und kein Drucker gefunden. Die Existenz der Dichtung hing völlig von dem Erfolg der Bühnenaufführung ab. Mochte Shakespeare selber die Ansicht Hamlets teilen, daß *der Tadel eines Einsichtsvollen ein ganzes Schauspielhaus voll anderer überwiege*, so waren *die anderen* doch die entscheidende Instanz und daß ein Theaterstück, obgleich oder vielleicht grade weil es von der Menge abgelehnt war, einen besonderen Wert besitzen könne, war eine Theorie ohne praktische Bedeutung.

Der Theaterdichter wird diese Abhängigkeit vom Publikum in besonderem Maße spüren. Die Technik spielt in seiner Kunst eine viel größere Rolle als in der des Lyrikers oder Epikers, und Technik im weitesten Sinn bedeutet Anpassung des Dichterwortes an die praktischen Möglichkeiten der Darstellung. Unter ihnen steht aber das Publikum an erster Stelle, das Publikum, das nicht wie beim gemeinsamen Gesang eines Lieds oder beim öffentlichen Vortrag eines Epos eine beschränkte gleichgesinnte und gleichgestimmte Schar bildet, sondern eine zahlenmäßig unbeschränkte, willkürlich zusammengeworfene Masse, die erst unter dem Zwang der Dichtung zu einer gewissen Homogenität verschmilzt. Diese Verschmelzung wird sich aber um so schwieriger vollziehen, je mehr dem zufällig vereinten Theaterpublikum ein übergeordneter, beherrschender und zusammenhaltender idealer Begriff abgeht.

In Athen war die Aufführung einer Tragödie zwar keine kultische Handlung mehr, aber sie stand einer solchen doch sehr nahe. Die Zuschauer befanden sich dadurch in einer gehobenen festlichen Stimmung und sie betrachteten das Dargestellte als einen feierlichen, jenseits des Alltags liegenden Vorgang. Diese ihre geistige Verfassung kam dem Dichterwort weit entgegen, auf der andern Seite aber mußten infolge der mit der Aufführung verbundenen Preiskonkurrenz die Autoren im besonderen Maße auf die Wünsche ihrer

Zuhorerschaft Rücksicht nehmen, eine Rücksicht, die in den gleichzeitigen Komödien des Aristophanes vielfach einen wenig sympathischen Ausdruck in dem Werben um die Gunst der Menge und den Hinweisen, was man ihr alles zu Dank getan habe, findet.

Auch heute stellen sich die Zuschauer bei der Aufführung eines klassischen Dramas mit einer gewissen Andacht ein, sie wissen, daß ihnen das Werk eines Künstlers vorgeführt wird, ein Werk, dem sie, selbst wenn es ihnen innerlich fremd bleibt, ein hohes Maß von Achtung entgegenbringen. Das Theater steht unter der von der Renaissance geschaffenen Idee der Kunst, sie beherrscht das Publikum und unter ihrem Einfluß ist es bereit, die eigenen Wünsche zurückzustellen und dem Dichterwort entgegenzukommen. Racine hatte gewiß keinen Grund, mit seinen Zuschauern zufrieden zu sein, es gab unter ihnen nicht nur dreimal Gelehrte, die an der Hand ihres Horaz und Aristoteles alles besser wußten, sondern auch Leute, denen es Spaß machte, *à chicaner les poètes*. Aber bei aller kleinlicher Nörgelei waren sie doch von dem Gefühl durchdrungen, daß sie es mit Erzeugnissen der Kunst zu tun hatten, die als solche auf ein hohes Maß von Achtung Anspruch hatten.

Den Besuchern der Volksbühne, sowohl der spanischen wie der englischen, fehlte jede derartige höhere Idee. Der Begriff der Kunst ging ihnen ab und wenn sie ihn selbst hatten, so hatte doch das, was ihnen auf den dürftigen Brettern ihrer Theater geboten wurde, in ihren Augen mit Kunst nichts zu tun. Es war keine besondere festliche Veranstaltung, sondern eine alltägliche Volksbelustigung, zu der sich das Publikum nicht in einer gehobenen Stimmung versammelte, sondern ausschließlich um seine Neugier und Schaulust zu befriedigen. Immerhin bestand ein gewisser Unterschied. Lope war ein anerkannter Dichter, der persönlich eine ungeheure Popularität genoß und sobald er sich in der Öffentlichkeit zeigte, von ganz Madrid gefeiert wurde, während die Kit, Tom, Will, Ben und Jack, wie die Autoren der Londoner Volksbühne kurzweg genannt wurden, kein Anrecht auf den Namen eines Poeten besaßen, sondern sich mit dem eines *playwright* begnügen mußten. Die Spanier erfreuten sich eines Ansehens, das sich auch auf ihre Werke erstreckte und diesen einen gewissen Nimbus verlieh, während die Engländer nur Theaterware lieferten, die nur nach dem jeweiligen Eindruck der Vorstellung geschätzt wurde. Lope hatte in der zweiten Hälfte seines Lebens annähernd die Stellung eines Nationaldichters, während

Shakespeare höchstens als erfolgreichster Verfertiger von Stücken unter zahllosen gleichwertigen Konkurrenten betrachtet wurde. Der eine konnte sich immerhin auf seinen Ruhm, der andere nur auf den Erfolg stützen, der ausschließlich von der zweifelhaften Gunst der Masse abhing.

Kein früherer oder späterer Dramatiker war so von dem Publikum abhängig wie Shakespeare. Wie er nur das behandeln konnte, was auf seiner Bühne darstellbar war, so auch nur das, was seinen Hörern annehmbar erschien. Und ihr Niveau war nicht besonders hoch. Die Zusammensetzung des elisabethanischen Theaterpublikums wird allerdings vielfach zu ungünstig geschildert, es bestand nicht nur aus der Hefe der Großstadt und einigen wenigen müßiggängerischen jungen Adligen, sondern auch der Londoner Bürger besuchte die Schauspiele, sogar mit seiner Frau, gern und häufig. Aber wenn sich dadurch auch das soziale Milieu besser stellte, so änderte das an dem geistigen nicht viel. Die Bildung war im Bürgerstand, selbst wenn die Leute schreiben und lesen konnten und einige Kenntnis der Bibel besaßen, kaum anders als in den unteren Schichten. Seine Angehörigen waren ebenso naiv und ebenso roh und suchten in dem Theater nichts als eine billige Nachmittagsunterhaltung, wie sie auch die Autoren nur als Leute betrachteten, die für eine mäßige Entlohnung für diese Unterhaltung zu sorgen hatten. Dies Publikum saß oder stand ohne besondere Aufmerksamkeit in seiner »Hahnengrube«. Es war zwar eindrucksfähig und wenn es erst gepackt war, verfolgte es die Vorgänge auf der Bühne mit dem leidenschaftlichsten Interesse, aber ehe dieser Moment eintrat, beschäftigte es sich mehr mit sich selber als mit dem, was der Dichter ihm zu sagen hatte. Es amüsierte sich unter sich, gröhlte, schlug Radau ohne eine Ahnung von der Würde, die sich heute mit der Idee des Theaters oder gar der Kunst verbindet. Natürlich fehlte es nicht an besseren Elementen in den Logen, aber sie bildeten eine Minderheit und wenn sie eine Opposition gegen das Benehmen oder gar das Urteil der Gründlinge wagten, so waren diese dank ihrer Zahl, der Kraft ihrer Lungen und wenn die nicht ausreichte, dank ihrer Fäuste immer in der Lage, ihre Auffassung durchzusetzen.

Mit diesem Publikum als entscheidender Instanz hatte Shakespeare zu rechnen. Man darf aber nicht annehmen, daß er das nun zähneknirschend mit schlecht verhehltem Ingrimm getan hätte, daß er sich als Pegasus im Joche fühlte. Er kannte es nicht anders. Wie es für



Sophokles eine Selbstverständlichkeit war, daß seine Schauspieler die unbewegliche Maske trugen und auf dem Kothurn stolzierten, so waren für Shakespeare das dekorationslose Podium und das alles andere als kunstverständige Publikum der notwendige Rahmen, innerhalb dessen sich ein Theaterstück abspielen mußte. Wollte er überhaupt für die Bühne schreiben, so mußte es unter den gegebenen Voraussetzungen geschehen, in der ausschließlichen Form, die zur Aufnahme des Dichterwortes vorhanden war. Ohne die Gründlinge gab es keine englische Volksbühne, dies Publikum mit seiner Roheit und seiner Naivität bildete die notwendige Ergänzung von dem, was auf den Brettern geschah und geredet wurde.

Diese Hörerschaft spiegelt sich deutlich in den Stücken des Dichters wider. Die Renaissance war eine durchaus aristokratische Bewegung. Wenn man als ihren Grundzug bezeichnet, daß der Mensch sich damals in seiner menschlichen Natur wiedergefunden habe, so erstreckt sich dieser Humanitätsgedanke nur auf das durch Geburt, Geist oder Fähigkeiten ausgezeichnete Individuum. Die Masse hatte keinen Anteil an ihm, sie blieb die *rozza moltitudine*, die durch eine unüberbrückbare Kluft von dem großen Individuum getrennt war. Sie durfte mit staunendem Auge zu dem Helden aufblicken, aber der Lohn, den sie für ihre Bewunderung erntete, war eine Verachtung, die die Angehörigen der unteren Stände als das gute Recht der höheren hinnahmen. So ist das Verhältnis in Shakespeares Stücken, sie bewegen sich mit Ausnahme der *'Merry Wives of Windsor'* durchweg in einer aristokratischen, dem gewöhnlichen Bürger unzugänglichen Gesellschaft. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß das Volk sich selber in der Dichtung wiederfinden will, im Gegenteil, es will staunen und bewundern. Nicht *Hermann und Dorothea*, sondern *Götz von Berlichingen* errang unter Goethes Werken wirkliche Popularität, und das gelesenste Buch des 16. Jahrhunderts war nach der Bibel in ganz Europa der *Amadis von Gallien*. Wenn Shakespeare beinahe übermenschliche Gestalten mit ungebändigten, alle Schranken überspringenden Lebenstrieben auf die Bühne brachte und wenn er sie im Kampfe gegen die Masse zeigte, so entsprach das vollkommen der Auffassung seines Publikums, es war das, was die Leute sehen wollten und die Hob und Dick im Parterre jubelten auf, wenn die *Hob* und *Dick* auf der Bühne (Cor. II, 3, 123) mit Fußstritten behandelt wurden.

Shakespeare hat von seinen Stoffen außerordentlich wenige zum

erstenmal auf die Bühne gebracht, unter den Tragödien mit Sicherheit nur *Othello*, *Coriolan* und *Antonius und Cleopatra*. Alle übrigen, die sämtlichen Königsdramen, aber auch *Hamlet*, *Lear* und vermutlich auch *Macbeth* waren vor ihm auf ihre Bühnenwirksamkeit und ihre Zugkraft auf das Publikum ausprobiert. Die spärlichen selbstgewählten Stoffe sind aber durchweg unter dem dargelegten Gesichtspunkt ergriffen, ohne daß damit die Frage berührt wird, ob sie auch für den Verfasser eine persönliche Bedeutung besaßen. Sie sind besonders geeignet, durch die überragende Größe des Helden der Masse zu imponieren und sie zur Bewunderung hinzureißen. Ein Mohr, der als Held und Liebhaber auftrat, zwei Römer, die nach damaliger Schätzung schon durch ihr Römertum über den Durchschnitt der Menschheit herausragten, das mußte die Menge fesseln. Der Dichter durfte mit Recht annehmen, daß diese freigewählten, zum erstenmal behandelten Stoffe die gleiche Zugkraft bewähren würden wie die schon bekannten, und nur unter dieser Voraussicht wagte er gegen seine Gewohnheit, sich an das Sichere und Erprobte zu halten, ausnahmsweise einen selbständigen Schritt. Aristoteles' Rat, von eigener Erfindung eines Stoffes möglichst abzusehen, war Shakespeare nicht bekannt, aber unbewußt wandte er ihn auf Grund seiner Kenntnis des Publikums an.

Auch die Einfachheit der Motive ist offenbar durch die Rücksicht auf das Auffassungsvermögen der Zuhörer bedingt. Sie liegt allerdings auch im Wesen der dramatischen Dichtung. Der Roman kann, da der Verfasser jederzeit in der Lage ist, erklärend einzugreifen, Charaktere zeichnen, die von den verschiedensten Motiven bestimmt und bald von diesem, bald von jenem Impuls beherrscht werden, die Personen des Dramas müssen auf einen einheitlichen starken Akkord gestimmt sein. Diese Einheitlichkeit wird aber in den ersten Königsdramen Shakespeares, in der York-Tetralogie, zur äußersten Einfachheit. Es sind, wie F. Th. Vischer sagt, nur die primitivsten Grundgefühle der Menschheit, Liebe und Haß, Blutrache und Familiensinn, von denen die Kämpfer auf beiden Seiten getrieben werden. Aber je unkomplizierter diese Gestalten sind, um so leichter wurden sie von der Menge verstanden, um so besser prägte sich ihr Wesen auch dem Unachtsamsten ein. In der späteren Lancaster-Tetralogie stellt der Dichter etwas höhere Ansprüche an sein Publikum, vermutlich war es unterdessen vertrauter mit der Bühne geworden und dadurch leichter empfänglich, aber auch in diesen wie in allen

Stücken legt Shakespeare den größten Wert darauf, das übergeordnete leitende Motiv mit unbedingter Klarheit darzulegen und auszusprechen. Man darf unter diesen Umständen wohl bezweifeln, daß Hamlet für die Elisabethaner so kompliziert war wie für die heutigen Ausleger; wenn es er aber war, so stellte er eine so auffallende Abweichung von Shakespeares sonstiger Schaffensweise dar, daß man der Tragödie eine Ausnahmestellung und damit eine besondere persönliche Bedeutung für den Verfasser zubilligen müßte, wie sie allenfalls neben dem Dänenprinzen noch die Gestalt der Cleopatra besessen haben mag. Es sind Menschen, die unter dem Einfluß von Stimmungen stehen, während sonst bei dem Dichter die Ausschließlichkeit eines Motivs die Regel ist. Othello und Leontes (*Wintermärchen*) sind mit dem Moment, wo ihre Eifersucht erregt ist, nur noch eifersüchtig, Romeo und Julia verlieren über ihrer Liebe jede andere Empfindung und jede vernunftgemäße Überlegung und die Yorks und Lancasters hassen sich mit einem in das Maßlose gesteigerten Haß. Zweifellos sah Shakespeare den Menschen als ein von den Leidenschaften blindlings beherrschtes Triebwesen, aber wenn das der Fall war, so entsprach diese Auffassung völlig dem Bedarf seines Publikums, das möglichst stark aufgetragene Farben verlangte, Charaktere, die sich klar in gut und böse scheiden, die sich schwarz gegen weiß abheben, frei von allen unbestimmten Übergängen, die dem naiven Zuschauer die unmittelbare Parteinahme und damit das Verständnis für die Vorgänge und die auftretenden Gestalten erschwert hätte.

Immerhin zeigt sich Shakespeares Abhängigkeit vom und die Rücksicht auf das Publikum weniger in dem Dargestellten als in der Darstellung, weniger in dem *Was* als in dem *Wie*, also in dem, was in der Dichtung nicht Sache der Intuition, sondern der Technik ist, in dem praktischen und erlernbaren Verfahren des szenischen Aufbaus. Es muß dem Niveau dieses nicht sehr intelligenten, zum mindesten nicht sehr aufmerksamen Publikums angepaßt werden. Alle zur Vorbereitung des Konflikts notwendigen, expositiven Umstände werden daher mit einer Deutlichkeit und Eindringlichkeit vorgebracht, daß sie auch der letzte und unbegabteste der Gründlinge erfassen muß. Daraus erklären sich viele von den angeblichen psychologischen Mißgriffen, die Schücking in seinem Buch *Charakterprobleme bei Shakespeare* (Leipzig 1919) dem Dichter zum Vorwurf macht.

Es kann überhaupt zweifelhaft sein, ob und inwieweit der Maßstab der praktischen Psychologie an das Kunstwerk angelegt werden darf, ob sich nicht der prinzipielle Unterschied zwischen Wirklichkeit und Kunst, zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit auch auf die Charaktere und ihre Entwicklung erstreckt, und ob die psychologische Kausalität im Kunstwerk nicht eine andere ist als im Leben. Aber wie dem auch sei, der moderne Mensch bleibt von den psychologischen Vorstellungen abhängig und wird einen Monolog wie den Richards III., in dem sich der König als vollendeter Bösewicht vorstellt, namentlich die Verse I, 1, 28ff:

Darum, weil zum Verliebten ich nicht taue,  
Ist mein Entschluß, ein Bösewicht zu werden.

als eine Störung des psychologisch Wahrscheinlichen und Glaubhaften empfinden. Shakespeare mag diese Bedenken geteilt haben, aber wenn es der Fall war, so setzte er sich über sie hinweg aus Rücksicht auf sein Publikum. Die direkte Aussprache, diese Selbstcharakteristik, bot eine wesentlich klarere und verständlichere Orientierung, als es eine allmähliche Enthüllung vermocht hätte. Mit einem Schlage wußten die Leute Bescheid, was sie von dem Mann auf der Bühne zu halten hatten. Jeder Irrtum war durch seine eigenen Worte ausgeschlossen, und nicht nur das, sondern auch das Interesse der Zuschauer war auf das Höchste angeregt. Ein König, der offen eingestand, daß er die abgefeimtesten Schurkenstreiche begehen werde, das war etwas, das die Gründlinge im Parkett aufhorchen ließ und sie sofort in die gewünschte Spannung versetzte. Shakespeare vermeidet und muß es bei der Zusammensetzung seiner Hörerschaft vermeiden, Unklarheiten aufkommen zu lassen. Prinz Heinz tritt auf, er bewegt sich in der zweifelhaften Gesellschaft von Beutelschneidern, Dimen und Zechprellern. Der künftige Sieger von Azincourt, der Nationalheld Englands, könnte dadurch in ein schiefes Licht geraten. Dem muß vorgebeugt werden. Es könnte auf indirektem Wege geschehen, es ließe sich leicht zeigen, daß der Thronerbe trotz des schlechten Umgangs eine hochstehende sittliche Persönlichkeit ist. Aber würden die Zuschauer auf derartige untergeordnete Nebenumstände achten? Würden sie sie überhaupt bemerken? Ist es da nicht einfacher, ihnen das, was sie hören müssen, klar und deutlich ins Gesicht zu sagen, auf die Gefahr, daß die Selbsterklärung des Prinzen (1 H. IV. I, 2, 219ff): *Ich kenn' euch alle . . .* eine psycho-

logische Unmöglichkeit ist? *Ein kleines Unrecht für ein großes Recht*, ein unbedeutender Fehlgriff mit dem großen Vorteil, daß jedes Mißverständnis ausgeschlossen ist.

Shakespeares Publikum verlangte *leichte, faßliche Gebärden* und war nicht gewillt Charakterprobleme zu lösen. Für eine allmähliche psychologische Entwicklung waren die Leute nicht zu haben. Selbst wenn sie sie verstanden hätten, entsprach sie nicht der Ungeduld, mit der sie im Theater saßen, nicht dem Tempo, das sie von den Vorgängen auf der Bühne erwarteten. Statt der Entwicklung kennt Shakespeare nur den plötzlichen Umschwung. Für Othello genügt eine Unterredung mit Jago und seine grenzenlose Liebe zu Desdemona hat einer ebenso grenzenlosen Eifersucht Platz gemacht, ohne daß er auch nur den geringsten Scheinbeweis erhalten hätte. In *Much Ado* bedarf es nur der kurzen belauschten Szene (II, 3 und III, 1) und Benedikt und Beatrice sind nicht nur von ihrer bisherigen Liebesfeindschaft bekehrt, sondern beide sind sofort von der heißesten Leidenschaft entflammt, und so gründlich ist ihre Sinneswandlung, daß sie dem Zuschauer, um ihm den letzten Zweifel zu benehmen, die Tatsache in einem Monolog (II, 3, 228ff. und III, 1, 97ff.) mitteilen können. Es darf über die Gemütsverfassung der auftretenden Personen keine Unklarheit bestehen, der Dichter wendet lieber die größten Mittel an, als daß er sein Werk der Gefahr aussetzt mißverstanden zu werden. So ist es auch in den *Veronesern*. Als Proteus in seiner Schurkerei entdeckt ist, geht er nicht in sich und verstummt unter dem Druck seines Schuldbewußtseins, sondern seine Reue kommt sofort in einer Selbsterklärung (V, 4, 72ff.) zum Ausdruck, die, so überraschend sie für den heutigen Leser klingt, zweifellos den Vorteil besitzt, daß sie den damaligen Zuschauer über die seelische Wandlung des Proteus aufs genaueste orientierte und ihm die Echtheit seiner Reue so eindringlich, wie es nur durch eine Selbstanklage geschehen kann, darlegte.

Es bestand zwischen dem heutigen und dem elisabethanischen Publikum ein ungeheurer psychologischer Unterschied. Dank seiner Erziehung, seiner ausgedehnten Lektüre und einer mehrhundertjährigen Tradition ist der moderne Mensch mit dem Wesen der Kunst, soweit sie auf Konvention beruht, ganz anders vertraut als der des 16. Jahrhunderts. Nicht daß er ihm an Regsamkeit der Phantasie überlegen wäre, im Gegenteil, aber er findet sich schneller in die Situationen hinein, die Kunst- und Handgriffe der Dichtung sind

ihm in Fleisch und Blut übergegangen, eine Andeutung genügt seinem durch die Übung beschleunigten Denken, wo Shakespeares Zeitgenossen eine deutliche Auseinandersetzung brauchten. Wenn er z. B. *1 H.* 4, 1, 2 den von Poin und dem Prinzen geplanten Anschlag erwähnt, so legt er nicht nur ihn selber dar, sondern nimmt auch seine Folgen schon vorweg, daß die Überfallenen feige ausreißen werden, daß Falstaff trotzdem die größten Heldentaten berichten und daß seine Überführung einen Hauptspaß bilden wird. Für uns liegt in dieser Vorwegnahme der kommenden Ereignisse eine Abschwächung, eine Minderung der Spannung, der erfahrene Bühnenpraktiker Shakespeare nahm sie in Kauf, weil er seinem Publikum, war es nun zu schwerfällig, zu unaufmerksam oder beides zugleich, eine Überraschung nicht zu bieten wagte. In derselben Weise wird in *Ado* II, 3 oder in *Wiv.* IV, 4 nicht nur die Intrige geplant, nicht nur ihre Wirkung ins Auge gefaßt, sondern auch ihr Verlauf mit allen Einzelheiten vorausgesagt. In *Sbr.* II, 1, 328 geht zwar Petruchio ab, ohne nur ein Wort seines Planes zu erwähnen, aber der lächerliche Aufzug, in dem er im nächsten Akt wiederkehrt, wird doch nicht als Überraschung vorgebracht, sondern vorher schon mit allen Einzelheiten III, 2, 42ff. ausführlich geschildert. Nach unserm Gefühl verpufft dadurch die Wirkung, Shakespeare verspricht sich offenbar eine Steigerung, wenn er seine Zuschauer erst durch die Erzählung vorbereitet, statt die Erscheinung als Überraschung wirken zu lassen. Sein Publikum vertrug offenbar eine solche nicht. Auch Jago sieht den Erfolg seiner Anschläge mit absoluter Genauigkeit voraus, er schmiedet nicht nur seine Ränke, sondern kündigt auch an, wie sie sich im einzelnen abspielen werden. Plan und Ergebnis stimmen so haarscharf überein, daß wir — zwar nicht im Theater, aber doch bei der Lektüre — manchmal den Eindruck haben, daß ein von dem Bösewicht aufgezogenes Uhrwerk mechanisch abläuft, und nicht eine organische Handlung. Shakespeare weiß von derartigen Bedenken nichts. Je genauer Plan und Ausführung sich deckten, desto verständlicher wurde das Stück für sein Publikum. Für ihn war die Hauptsache, eine Diskrepanz zwischen den tatsächlichen Ereignissen und den Plänen der Beteiligten zu vermeiden; sie hätte die Leute nur irre gemacht und in Zweifel versetzt, ob sie sich auf ihr Ohr oder ihr Auge verlassen sollten, ob das gesprochene Wort oder die dargestellte Handlung das Richtige und Wissenswerte enthielt.

Auch die Äußerungen über eine der auftretenden Personen, gleich-

gültig ob sie selber über sich oder ein anderer von ihnen redet, enthalten, wenn es der Dichter irgendwie einrichten kann, objektive Wahrheit, die nicht zu den Charakteren, wie sie sich im Verlauf der Handlung durch ihre eignen Taten offenbaren, in Widerspruch stehen darf. Schücking geht zwar in seinem bereits erwähnten Werk mit der Behauptung zu weit, daß die direkte Charakteristik unter allen Umständen richtig und den Tatsachen entsprechend sei. Der Gegenbeweis läßt sich aus *Hamlet* ohne Schwierigkeiten führen, wo auch nicht ein Urteil, das der Prinz über seine Gegenspieler fällt, zutreffend ist, aber im allgemeinen vermeidet Shakespeare offenbar in Rücksicht auf das Verständnis seiner Hörer derartige Widersprüche. Genau so klar, wie Richard III. sich über seine eigne Niedertracht ist, ist er über die bessere moralische Qualifikation seines Gegners und berichtet I, 1, 36f. ausdrücklich, daß Eduard so *gerecht und treu* sei wie er falsch und verräterisch ist. In derselben Weise erkennt König Claudius Hamlets edle Natur an, er sei *achtlos, edel, frei von jedem Arg*, wie auch Jago von seinen Gegenspielern nichts als Gutes zu sagen weiß und sowohl Desdemonas Güte wie Othellos vornehme Gesinnung und Cassios Anstand in beinahe rühmenden Worten erwähnt. Es wäre gewiß falsch, geistig hochstehenden Verbrechern wie Jago oder Edmund im *Lear* die Fähigkeit abzusprechen, die guten Eigenschaften ihrer Opfer zu erkennen und sie als Grundlage ihrer verderblichen Anschläge zu benutzen; was uns auffällt, ist nicht die Erkenntnis, sondern die offene Aussprache der Erkenntnis, durch die der Sprechende sich selber indirekt herabsetzt. Aber was Shakespeares Publikum braucht, ist eine klare, in die Augen fallende Rollenverteilung, die sich zwar auch durch andere Mittel herbeiführen ließ, aber doch nicht so einleuchtend und so allgemein verständlich wie durch die unmittelbare Erklärung der Beteiligten.

Unserer Auffassung entspräche es, daß der Verbrecher durch die Herabsetzung seiner Opfer sich selbst zu rechtfertigen und seine Tat abzuschwächen versuchte. Shakespeares Verfahren ist grade umgekehrt. Die Übeltäter von Proteus in den *Veronesern* bis zu Macbeth erkennen die sittliche Überlegenheit, ja die Makellosigkeit ihrer Opfer im vollen Umfang an, sie spielen allenfalls nach außen den Heuchler, aber so wenig wie über ihre Gegner machen sie sich über sich selber Illusionen und statt ihr Vorgehen irgendwie zu beschönigen, sprechen sie sich genau so unumwunden über die Tugend jener wie über ihre eigne Niedertracht aus. Prinz Juan in *Ado* erklärt,

er sei unter dem Saturn geboren und damit ist für ihn wie für das Publikum seine Qualifikation als Unheilstifter über jeden Zweifel festgestellt. Die gleiche Selbsterkenntnis besitzen Edmund und Jago. Aber sie lassen es bei ihr nicht bewenden, sondern teilen auch den Zuhörern mit, daß man von ihnen die abgefäimtesten Schurkenstreiche zu erwarten habe und daß sie im Begriff stehen, die Guten zu vernichten. Diese Art der Selbstcharakteristik war in diesen beiden Fällen um so notwendiger, als die Verbrecher, der eine bis zur Mitte des Stückes, der andere sogar bis zum Schluß ein anderes Wesen zur Schau tragen und von niemanden in ihrer wahren Natur erkannt werden. Die Kennzeichnung durch eine andere im Stück auftretende Person, die Shakespeare sonst liebt, war daher ausgeschlossen. Alle Mitwirkenden lassen sich durch die Maske der Schurken täuschen und betrachten beide als besonders zuverlässig und vertrauenswürdig. Jagos Name wird ohne Zusatz *treu, redlich, ehrenwert* überhaupt nicht ausgesprochen und auch Edmund wird von Vater und Bruder nur mit Achtung genannt. Bei so viel Anerkennung bestand die Gefahr, daß die Zuschauer, zum mindesten die weniger aufmerksamen Zuschauer, nicht mehr ein und aus wußten, daß sie irre wurden, sich an die Reden hielten und durch eine auch nur zeitweilige falsche Parteinahme zu einer mißverständlichen Auffassung der Handlung gelangten. Der Klassizist pflegt sich in solchen Fällen durch die Einführung des *Confident* zu helfen, er vermeidet dadurch allerdings den Monolog, aber erreicht er durch die rückhaltlose Aussprache mit einem Vertrauten ein höheres Maß von Wahrheit oder auch nur künstlerischer Wahrscheinlichkeit als durch das Selbstgespräch? In beiden Fällen handelt es sich um ein konventionelles, aber unentbehrliches Stilmittel, um den Zuschauern den Einblick in die Personen zu gewähren, um sie mit deren Charakter so weit vertraut zu machen, wie es der Zweck des Dichters erfordert. Wenn Shakespeare von der direkten Charakteristik oder gar der Selbstcharakteristik einen nach unserm Empfinden sehr weitgehenden Gebrauch macht, so mag sich das teils durch die Art seiner Bühne erklären, die den Schauspieler ohne Distanz mitten unter das Publikum stellte, in der Hauptsache aber durch dies Publikum selber, das nach seiner Begabung und Auffassungsfähigkeit eine jede Vieldeutigkeit ausschließende Darstellung haben mußte.

Der Dichter hat immer und überall mit den praktischen Vorbedingungen seiner Zeit zu rechnen. Wenn wir uns diesen Gesichts-



punkt vor Augen halten, so werden wir in der manchmal holzschnittartig anmutenden Technik Shakespeares keinen Mangel, sondern umgekehrt ein Zeichen seiner Größe sehen. Statt zu tadeln, müssen wir bewundern, was er unter den wenig günstigen äußeren Umständen zustande gebracht hat. Es ist geradezu staunenswert, und vielleicht die höchste seiner Leistungen, daß er seine großen Tragödien zu einer derartigen Schicksalstiefe und urgewaltigen Poesie zu steigern vermochte, obgleich er sie dem Niveau der Volksbühne anpassen mußte. Bei *Hamlet*, *Lear* und *Macbeth* (?) kam ihm zu Hilfe, daß der dramatische Rahmen schon vor ihm gespannt war, *Othello* aber ist seine eigenste und ausschließliche Schöpfung, denn was die Novelle Cintios ihm bot, ist noch nicht einmal ein brauchbarer Stoff. Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Technik gerade dieses Dramas Spuren des Gewaltigen aufweist. Von der direkten Charakteristik, der Selbstenthüllung, der Vorankündigung kommender Ereignisse und ähnlichen nicht einwandfreien Bühnennitteln macht der Dichter einen sehr starken, vielleicht sogar zu starken Gebrauch. Aber wenn der Zweck je die Mittel geheiligt hat, so in diesem Fall, denn nur auf diese Weise vermochte er auf seinem Theater das Ineinanderspiel der drei führenden Rollen Othellos, Jagos und Desdemonas zu gestalten und ein Charakterbild von unerreichter Tiefe zu schaffen.

## KLEINE MITTHEILUNGEN

### EIN BRIEF DES GRAFEN WOLF BAUDISSION ÜBER DIE VOLLENDUNG DER SCHLEGEL-TIECKSCHEN SHAKESPEARE-ÜBERSETZUNG

Mitgeteilt von H. v. LANGERMANN

Bei einer Durchsicht des Nachlasses des Hallenser Anglisten K. Elze fand ich ein literargeschichtlich wertvolles, ausführliches Schreiben des Grafen W. Baudissin an Elze, worin sich der tätige Mitarbeiter an der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung über die Durchführung des gewaltigen Werkes ausspricht.

Welche Übersetzungen aus der Feder Dorothea Tiecks — Ludwig Tiecks Tochter — und welche aus der Feder des Grafen Baudissin stammen, das wußte man bereits. Über das Wie aber, über die Art der Arbeit, Arbeitsteilung und Arbeitsvereinigung zur Bewältigung der gigantischen Aufgabe, erhalten wir hier zum ersten Male Auskunft — und zwar eine absolut gültige. (Übrigens hat auch Graf Baudissin den Inhalt dieses seines Briefes nicht für weitere Kreise, nicht für die Öffentlichkeit und Allgemeinheit bestimmt, sondern ausschließlich für Elze, den ihm bekannten Fachgelehrten. In seinem Schlußsatze hebt er das als selbstverständlich hervor.) Die Auskunft und Schilderung Graf Baudissins ist lebendig und anschaulich. Besonders interessant ist sein Urteil über Dorothea Tiecks Mitarbeiterschaft an der Shakespeare-Übersetzung und über Ludwig Tiecks Arbeitsweise überhaupt. — Ich lasse nun ohne jeden weiteren Kommentar den bedeutungsvollen Brief folgen:

Wachwitz bei Dresden, 10. Oct. 67.

Verehrter Herr Professor.

Indem ich Ihnen meinen besten Dank für Ihren mir sehr schmeichelhaften Brief ausspreche, dessen Aufforderung, Ihnen einen Beitrag zum Shakespeare-Jahrbuch zu liefern, sehr ehrenvoll für mich ist, muß ich dieselbe leider mit einer ablehnenden Antwort erwidern. Ich habe noch vollauf zu thun für die Beendigung und für die Correctur des vierten Bandes meines Molière, der in

diesem Herbst fertig werden soll, und wäre mit dem besten Willen nicht im Stande, jetzt ein andres, und überdem so grundverschiedenes Thema zu behandeln.

Sie äußern mir den Wunsch, über die Geschichte der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung u. über den Antheil der verschiedenen Mitarbeiter etwas Näheres zu erfahren. Der Hergang war ein sehr einfacher, und läßt sich in wenigen Zeilen erzählen.

Tieck war von seinem Verleger Georg Reimer mehrfach gemahnt worden, das Versprechen zu erfüllen, das er gegeben hatte, die Schlegel'sche Übersetzung fortzuführen. Reimer hatte ihm schon abschlägliche Zahlungen geleistet, vielleicht sogar schon Subscriptionen angenommen — kurz es *mußte* etwas bei der Sache geschehn. Da faßten Tiecks älteste Tochter Dorothea und ich uns ein Herz und thaten ihm den Vorschlag, viribus unitis die Arbeit zu übernehmen: mir gab den Muth dazu die Thatsache, daß der fruher einmal von mir übersetzte und von Perthes herausgegebne Heinrich VIII. zu wiederholten Malen von ihm vorgelesen u. gutgeheißen war. — Das Unternehmen hatte raschen Fortgang; im Verlauf von drittelhalb Jahren wurden von meiner Mitarbeiterin Macbeth, Cymbeline, die Veroneser, Coriolanus, Timon von Athen und das Wintermärchen, von mir die noch übrigen dreizehn Stücke übersetzt.

Tag für Tag von halb zwölf bis Ein Uhr fanden wir uns in Tiecks Bibliothekszimmer ein: wer ein Stück fertig hatte, las es vor, die zwei andern Mitglieder unseres Collegiums verglichen den Vortrag mit dem Original, u. approbirten, schlugen Änderungen vor, oder verwarfen. Mehr als einmal ward eine halbe Stunde lang über einen einzelnen Ausdruck debattirt; u. wenn Tieck von Saumseligkeit in seiner Correspondenz oder von Übereilung im Niederschreiben seiner Novellen nicht immer freizusprechen war, — *hier* zeigte er eine Aufmerksamkeit u. Hingebung, die wir nicht genug anerkennen konnten, und die sich immer gleich blieb. Ich zähle noch immer jene Stunden zu den genußreichsten in meinem Leben. Wie oft habe ich Tiecks stupendes Gedächtnis, dem nicht Shakespeare allein, sondern alle Dramatiker des 16. und 17. Jahrhunderts gegenwärtig waren, bewundert. Die Parallelstellen waren ihm stets so gegenwärtig, wie einem bibelfesten Theologen die Concordanz. Ich will zugeben, daß er die Noten ausführlicher hätte behandeln können:: dennoch ist es sehr schade, daß die An-

merkungen u. kleinen Änderungen in Schlegels Stücken auf dessen Verlangen in der zweiten Ausgabe wegbleiben mußten. Einige darunter waren sehr begründet, z. B. des *gaping pig* im Kaufmann v. Venedig, u. des *watering* im Heinrich IV. (1. Theil). Eins der Stücke, in welchem fast nichts geändert ward, war die Comedy of Errors (— »Komödie der Irrungen« —). Die von Dorothea übernommenen geben, wie mir scheint, den Sinn stets mit großer Treue u. feinsten Auffassung wieder; ihren Jamben fehlt aber eine gewisse Haltung und Festigkeit.

Das ist ungefähr alles, verehrtester Herr Professor, was ich mitzutheilen hätte u. zwar *selbstverständlich* Ihnen *allein*, *nicht* dem Publicum! Verzeihen Sie meine verspätete Antwort, und genehmigen die Versicherung meiner vorzüglichen Hochachtung.

Ihr ergebener

W. BAUDISSLN.«

Anmerkung. Der Inhalt des Briefes war doch bekannt geworden: er deckt sich mit der Darstellung in dem Kapitel »Die Übersetzer« in der Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare von Wolfgang Keller (Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek, Bd. V = Teil 15, S. 184).

## BÜCHERSCHAU

### *I. Sammelreferat von Wolfgang Keller*

Ein kleines Heft von 63 Seiten, aber mit flammender Beredsamkeit geschrieben, ist das Shakespeare-Bild von Wolf Meyer-Erlach<sup>1)</sup>. Hier spricht ein Schuler Carlyles zu uns, ein enger Geistesverwandter des schottischen Propheten, selbst ein deutscher Prophet. In prachtvoller Sprache führt er Shakespeare als Prometheus-Gestalt uns Deutschen vor Augen, als nordischen Geisteshelden, dessen Größe die germanische Welt überschattet. In Carlyles Gedanken und Ausdruck hat er sich eingefühlt und spricht doch aus eigenem heißem Herzen zu uns, auf-rüttelnd, warnend und drohend wie ein Prophet des alten Bundes und doch mit Liebe und Verehrung vor allem Großen des Menschengestirns. Puritanerfeuer ist es, das aus seinen Worten loht, ganz wie aus denen seines schottischen Lehrmeisters; er schlägt die Brücke zwischen dem hebräischen Propheten und dem germanischen Dichter: »Der nordische Mensch, sein heißes, tiefführendes Herz, der kühne, scherhafte Geist, der vor keinem Abgrund zurückschreckt, ist der Wahlverwandte der uralten Propheten.« Aber Carlyle hat auch erkannt, daß der wirkliche Gelehrte etwas von diesem Prophetengeist hat, deshalb berührt es fremd, wenn Meyer-Erlach im Gelehrten nur den trockenen Pedanten sieht, dem er sogar den — wirklich ganz ausschließlich von Dilettanten gepflegten — Bacon-Unsinn in die Schuhe schiebt. Der Verfasser, der inzwischen selbst Professor an Schillers Universität geworden ist, wird jetzt schon ein anderes Bild vom echten Gelehrten haben, dem selbstverständlich etwas vom Künstler innewohnen muß. Meyer-Erlach hat sehr viel vom Künstler, vor allem aber ist uns sein heißes, ehrliches Menschentum, in dem Liebe und Haß so nahe beieinander wohnen, sympathisch. Seine Stimme wird ebenso bei uns gehört werden wie die seines großen Geistesverwandten in England. — Ein paar Sätze mögen als Probe seines rhetorischen Stils hierher gestellt werden: »Die großen Werke, angefangen mit Hamlet über Macbeth bis zu König Lear sind ein furchtbarer Aufschrei der Gehetzten und Geknechteten aller Zeiten und Völker. Sie sind eine Klage und eine Anklage wider den Geist der Erde, der den Menschen den Himmel vorgaukelt, um ihn in die Hölle zu stürzen. Sie sind die Generalbeichte der ganzen Menschheit und wider Willen die leidenschaftlichste Verteidigung der prophetischen Erkenntnis von der Verlorenheit des Menschen, von der vollen Verderbnis aller seiner Kräfte.«

Zu den wichtigen Erscheinungen der Shakespeare-Arbeit gehören die fünf Aufsätze, die Alfred Hart, Professor an der Universität Melbourne, unter dem Titel des ersten Aufsatzes »Shakespeare and the Homilies« vereinigt herausgegeben hat<sup>2)</sup>. Die Arbeiten zeigen, wie die australische Shakespeare-Forschung, der wir schon manches treffliche Buch verdanken, in vorderster Reihe um die wissenschaftliche Erkenntnis des großen Dramatikers kämpft. Der erste Aufsatz

---

<sup>1)</sup> Wolf Meyer-Erlach: Shakespeare. Die Verkörperung nordischer Schöpferkraft. [Nordische Seher und Helden Bd. 3.] J. F. Lehmanns Verlag, München. 63 S. (RM 1.50).

<sup>2)</sup> Alfred Hart: Shakespeare and the Homilies, and Other Pieces of Research into the Elizabethan Drama. Melbourne, Melbourne University Press in association with Oxford University Press, 1934. 262 pp. (8 s. 6 d.)

sucht darzulegen, daß Shakespeare seine Auffassung von staatsrechtlichen Dingen, vom Gottesgnadentum des Königs und vom Recht des Untertanen; vor allem dem Predigtbuch der anglikanischen Kirche verdanke, aus dem jeden Sonntag vorgelesen werden mußte. Die Idee des göttlichen Rechts der Könige stammte aus der Bibel, war aber den Monarchen des Mittelalters fremd. — Die zweite Arbeit des Bandes (früher in der »Review of English Studies« erschienen) behandelt die Länge und Zeitdauer des elisabethanischen Dramas, ein in der letzten Zeit mehrfach erörtertes Problem. Es ergibt sich, daß Shakespeare und Jonson allein dastehen mit Stücken, die 3000 Zeilen und mehr umfassen. Für Shakespeares Schaffenszeit (1594–1616) ist die durchschnittliche Länge (Jonson nicht mitgerechnet) etwa 2500 Zeilen; die Aufführungszeit betrug durchschnittlich  $2\frac{1}{4}$  Stunden; nur Jonson verlangt (Barthol. Fair, Introduction) »two hours and an half and somewhat more.« In einem weiteren Aufsatz untersucht Hart die von der Regie gestrichenen Teile in den erhaltenen Bühnenmanuskripten. Auch diese Stücke haben eine durchschnittliche Länge von 2500 Zeilen, die auf durchschnittlich 2350 zusammengestrichen werden, obwohl der Grund für die Striche manchmal ein anderer gewesen sein wird.<sup>1</sup> Die so erreichte Länge der Stücke ist fast dieselbe wie bei den 3 besten der »schlechten« Shakespeare-Quartos, die 2130–2230 beträgt; diese waren also normale Bühnenredaktionen. Das auffallende, aber wohl kaum zu bestreitende Resultat ist, daß ein so mit der Bühne verwachsener Autor wie Shakespeare seine Stücke in einem Umfang schreibt, der ihn zwingt, für die Aufführung wieder große Teile wegzustreichen. Von großer Bedeutung ist auch Harts Untersuchung über die Überarbeitung älterer Dramen durch Shakespeare und andere Dramatiker. Er vertieft und ergänzt dabei meinen — ihm wohl unbekannt gebliebenen — Aufsatz im Sh.-Jb. 58 über dieses Thema. Mit dem interessanten Artikel von Schucking im Times Literary Supplement über Zensurierung des 2. Teils von »Heinrich IV.« befaßt sich eine sehr tief schürfende Untersuchung. Zwei Arbeiten über den Wortschatz von »Edward III.« und »The Two Noble Kinsmen« bilden den Schluß des außergewöhnlich wertvollen Bandes: sie kommen zu dem Resultat, daß gewisse Wortbildungen (vielfach gelehrter Art) auf Shakespeare hinweisen.

Eine sehr schöne Übersicht über die Shakespeare-Ausgaben des 18. Jh. bietet der Vortrag von R. B. McKerrow vor der British Academy, worin der Verfasser mit seiner bekannten Meisterschaft und Klarheit, die auf reichster Kenntnis beruht, die Textbehandlung der Herausgeber von Rowe, 1709, bis Cappell, 1768, eigentlich zum erstenmal darstellt<sup>1</sup>). Sie alle haben ein eklektisches System und denken, mit Ausnahme von Samuel Johnson, nicht daran, etwa einen Stammbaum ihrer Quellendrucke aufzustellen. Jeder nimmt, diesmal mit Ausnahme von Cappell, in dem Wunsche seinen Vorgänger zu verbessern, dessen Text als Basis, statt sich selbst die Muhe der Abschrift nach dem ältesten Text zu machen. Und doch haben sie alle — Rowe (1709), Pope (1725), Theobald (1733), Hanmer (1743), Warburton (1747), Johnson (1765) und Cappell

<sup>1</sup>) Ronald B. McKerrow: The Treatment of Shakespeare's Text by his Earlier Editors 1709–1768. Annual Shakespeare Lecture of the British Academy 1933. [Proceedings of the British Academy Vol. XIX.] London, Humphrey Milford. 75 pp. (1 s. 6 d.)

(1768) — sich Verdienste (Hanmer und Warburton freilich nur ein paar Konjekturen) um Shakespeares Text erworben. Rowe hat nach der 4. Folio einen lesbaren Text in einer hübschen Handausgabe mit ordentlichen Personenverzeichnissen, Ortsangaben und Szeneneinteilungen (freilich beides erst konsequent in den späteren Banden) herausgebracht. Derselbe Verleger Tonson hat dann Pope veranlaßt, keine zehn Jahre nach der 2. Ausgabe von Rowe (im Duodezformat) eine neue Ausgabe vorzubereiten. Ich glaube, diese auffallende Unternehmungslust des Verlegers erklärt sich nur dadurch, daß er der Homer-Übersetzung Pops einen gleich prächtigen Shakespeare an die Seite stellen wollte, der in 6 großen Quartbänden erschien. Eine rivalisierende Prachtausgabe sollte dann Hanmer für die Universität Oxford herausbringen. Pope hat Rowes Szeneneinteilung und Lokalisierung genauer durchgeführt und zuerst die Metrik des Textes und die Zeilenabteilungen korrigiert; er hat auch, wo ihm der Wortlaut verderbt schien, die alten Ausgaben, Quartos und Folios, nachgesehen. Theobald ging hierin konsequenter und mit viel besserer Kenntnis des elisabethanischen Sprachgebrauchs vor. Er gab zuerst einen richtigen Kommentar bei. Johnson sah als einziger, daß bei den alten Drucken nur die ältesten Ausgaben einer Reihe kritischen Wert haben, nahm sich aber auch nicht die Mühe einer genauen Kollation; während Capell wieder rein eklektisch aus seiner großen Sammlung der Quartos, der größten, die je zusammengebracht worden war, einen Text mit großer Arbeit, aber doch nach seinem Gutdunken zusammenstellte, der ohne Apparat oder Kommentar ohne große Anerkennung blieb.

Die krankhaften Geisteszustände in Shakespeares Dramen sind schon häufig der Gegenstand der Untersuchung sowohl von medizinischer wie von literarhistorischer Seite her geworden<sup>1)</sup>. Shakespeare hat ja wie seine Zeitgenossen

<sup>1)</sup> Die dichterische Zeichnung des Wahnsinns in den großen Tragodien Shakespeares ist vom seelenärztlichen Standpunkt aus in den letzten Jahrzehnten sehr oft als verfehlt abgelehnt worden, so noch in auffallend glatter Form von Oswald Bumke, 1929 (An den Grenzen der Psychologie). Um so bedeutsamer und reizvoller ist es, daß der berühmte Freiburger Psychiater Alfred Hoche in seinem schönen Lebensbuch »Jahresringe«, München 1934, mit dem ganzen Gewicht seines Namens für die Richtigkeit der Shakespeareschen Zeichnung eintritt. Er gibt natürlich zu, daß das Seelenleben der Geisteskranken als körperlich bedingt keine seelischen Reizpunkte im Sinne der Bühne besitzen kann, weist aber auf der andern Seite die irrenärztlichen Betrachtungen, insofern sie nur Fachmaßstäbe anlegen, für die Shakespearesche Gestaltenzeichnung zurück. Nach einem humorvollen Seitenblick auf jene ible Shakespeare-Bacon-Frage und den spöttischen Punch-Satz, »daß Shakespeare wahrscheinlich ein andrer Mann gleichen Namens gewesen sei«, faßt er sein Urteil in die bezeichnenden Worte zusammen: »Sein Wissen um die dunklen Gänge der Seele ist erschreckend; er muß im Rate der Götter gegessen haben, als Menschen erschaffen wurden... Diese Klarheit des Sehens gibt ihm die Fähigkeit der hohen Gerechtigkeit, mit der er seinen eignen Geschöpfen gegenübersteht; wer bei ihm das Wort hat, ist von seinen Voraussetzungen aus im Rechte, der Heilige sowohl wie der Boswicht... Diese geistige Freiheit besitzt nur jemand, der im Reiche der Leidenschaften selber das ganze Maß des Erlebens bis zu seinen Grenzen durchschritten und durchlitten hat.« Alfred Hoche bekennt über sein Verhältnis zu Shakespeare: »Als Student und Assistent habe ich jahrelang keinen Tag zu Ende gehen lassen, ohne einen Akt von Shakespeare zu lesen. Es gab das über die Wechselfälle des jungen Lebens hinweg ein 2. Stockwerk ruhigen, zeitlosen Daseins; ich bin

im englischen Drama ein besonderes Interesse für die Krankheiten der Seele. Aber er geht viel weiter als jene in der genauen Analyse. Er ist offenbar ein viel scharfer Beobachter als sie. Was bei ihnen typisch sich wiederholt, ist bei ihm individuell variiert. Während bisher die Mediziner, die sich mit Shakespeare beschäftigten, mit Ausnahme des trefflichen Hirschfeld, nur als praktische Pathologen an die Fragen herantraten, nicht, wie es einem historischen Gegenstand angepaßt ist, als Medizinalhistoriker, bekommen wir in der Pariser »Thèse« von André Adnès eine gelehrte Abhandlung von beträchtlichem Umfang trotz der Knappheit des Ausdrucks von einem grundlichen Kenner, nicht nur der Medizin, sondern auch ihrer Geschichte<sup>1)</sup>. Er zeichnet uns ein Bild der Kenntnis von den Krankheiten der Seele am Ende des 16. und im Anfang des 17. Jh., das freilich noch viel umfangreicher hätte sein müssen, um alles zu enthalten, was wir wissen mochten. Trotz allen Fleißes in der Benutzung der einschlagigen Literatur sind dem Verfasser, wie es scheint, zwei wichtige Aufsätze unbekannt geblieben, die mir von grundlegender Bedeutung scheinen: von Richard Löning und Samuel Singer, beide im Shakespeare-Jahrbuch erschienen (Bd. 31 und 36) und beide mit demselben Titel »Die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie«. Während Löning die gelehrten Quellen von Shakespeares Auffassung aufzudecken suchte, wollte Singer die volkstümlichen Quellen nachweisen. Beide ergänzen sich ausgezeichnet. Aus Lönings Aufsatz hätte der Verfasser der vorliegenden Thèse die hervorragende Stellung von Burtons *Anatomy of Melancholy* erkannt — einem leicht zugänglichen zeitgenössischen Handbuch, das uns die medizinische Auffassung der krankhaften Geisteszustände in Shakespeares Umgebung darstellt, während ihm Singer eine Fülle von Einzelmateriale aus Mittelalter und Renaissance in nicht-gelehrter Überlieferung geboten hätte. Auch Lönings Hamlet-Buch ist dem französischen Verfasser unbekannt geblieben, obwohl er auch deutsche Mitarbeit fleißig heranzieht. Aber es wäre ungerecht, von einem Mediziner genaue Kenntnis der ganzen literarhistorischen Arbeiten zu verlangen. Etwas anderes ist es vielleicht, wenn er das bei Shakespeare selbst gebotene Material nicht ganz ausschöpft. So scheint der für die vorliegende Frage doch sehr aufschlußreiche »Titus Andronicus« (wenn ich es nicht übersehen habe) nirgends herangezogen zu sein. Ich habe es schon oft ausgesprochen, daß man den »Hamlet« ohne den »Titus Andronicus« nicht erklären kann. »Hamlet a été par un effroyable malheur précipité dans un état de mélancholie avec conscience qui le poursuit toujours jusque dans le rôle de fou qu'il s'est imposé pour arriver à son but« (p. 107): dieser Satz gilt ebenso für Titus Andronicus, nur daß da alles noch primitiver dargestellt ist. Wie weit es schon in Kyds »Urhamlet« vorhanden war, zeigt die Figur des Hieronymo in der »Spanish Tragedy«. Und es wurde sich doch vielleicht ergeben, daß Shakespeare den Glauben seiner Zeit

auf diese Art dazu gekommen, seine Dramen viele Male zu lesen.« Das sind Worte, die den Dichter wie den Arzt in gleicher Weise ehren und ein Echo finden mögen. Alfred Hoche's Lebensbuch, von dem so viele Stellen von dem glücklichsten Humor überstrahlt und vergoldet werden, gehört zu den haltvollsten und schönsten Gedenkbüchern, die von Männern an der Grenze der 70 bei dem Rückblick auf ihr Leben geschrieben worden sind.

Mitteilung von Hermann Tjost.

<sup>1)</sup> André Adnès: Shakespeare et la Pathologie mentale. Librairie Maloine. Paris 1935. 247 pp.

8 Jahrbuch 71.



teilt, daß leidenschaftliche Erregung, wenn sie übersteigert wird, zum Wahnsinn führt — eine Ansicht, die der Verf. lebhaft bekämpft (Kap. 12: *Les causes de la folie*): »La passion, dans Shakespeare, reste toujours la passion« (p. 169). Mir scheint die Reihe Titus Andronicus—Hamlet—Lear dagegen zu sprechen. Für den epileptischen Anfall des Othello gibt der Verf. ja selbst zu, daß sich Shakespeare hier in den Anschauungen seiner Zeit halte (p. 170). Das Buch ist noch kein Abschluß, aber voller Anregungen.

Der Cambriderger »New Shakespeare« beginnt nach dem Abschluß der Komodien eine neue Abteilung. Statt gleich mit der »long drudge« der zehn Historien anzufangen, laßt J. Dover Wilson, jetzt der alleinige Herausgeber nach dem Ausscheiden von Sir A. Quiller-Couch, den »Hamlet« die neue Folge der Dramen eröffnen<sup>1)</sup>. Das wird man ihm gerne als berechtigt zugestehen, auch wenn man seine schlechte Meinung über die Königsdramen nicht teilt. Denn mit einer Untersuchung des »Hamlet« — damals der Orthographie der alten Ausgaben — hat er einst die Arbeit an Shakespeare aufgenommen, eine Arbeit, in der er sich im Lauf von 20 Jahren einen glänzenden Namen als Forscher erworben hat. So sehr wir uns der Widmung des neuen Bandes an »Q«, seinen bisherigen Weggenossen, freuen, so sehr begrüßen wir es, daß er den Weg jetzt allein fortsetzt. Jetzt bekommen wir Einleitung und Text aus einem Guß, und die Anmerkungen wie das Glossar dienen zur Aufhellung von Einzelstellen. Der Text will ja modernisiert sein mit Bezug auf die Schreibung, aber im übrigen ein möglichst treues Bild des Dramas geben, wie es aus Shakespeares Hand hervorging. Immer noch wird man die ausführlichen Bühnenweisungen als etwas storend empfinden, solange sie nicht, wie es hier mit vollem Recht geschieht, die des ältesten Bühnentextes, also hier der »schlechten« Quarto von 1603, reproduzieren. Ich darf ein Beispiel anführen: Szene 1, 5 heißt es Q<sub>1</sub> »Enter Ghost and Hamlet«, ebenso in Q<sub>2</sub> und F. Die vorliegende Ausgabe hat statt dessen: »An open space at the foot of the castle wall. A door in the wall opens; the Ghost comes forth and Hamlet after, the hilt of his drawn sword held crosswise before him.« Statt des einfachen »Exit« derselben Szene Z. 90 steht hier »The Ghost vanishes into the ground; Hamlet falls distraught upon his knees.« Das sind gewiß interessante Regiebemerkungen des Herausgebers, aber sie sind doch etwas fremdartig, wenn sie sich so als Anweisungen des Dichters geben. In der Kirchhofszene liest Dover Wilson aus der Abkürzung vor der Rede des Geistlichen »Doct.« in der 2. Quarto (zweimal) statt »Priest.« in Q<sub>1</sub> und F heraus, daß ein »Protestant minister« gemeint sei, und setzt die Bühnenweisung ein »A procession enters the graveyard: the corpse of Ophelia in an open coffin, with Laertes, the King, the Queen, courtiers and a Doctor of Divinity in cassock and gown following.« Aber die Bühnenausgabe, die 1. Q, deren Anweisungen doch sonst als maßgebende Zeugnisse von Dover Wilson herangezogen werden, hat hier ganz klar »Enter King and Queenc, Leartes (so immer!), and other lordes, with a Priest after the coffin.« Die beiden anderen Fassungen erwähnen den Geistlichen nicht. Es ist also doch ein »Priester« auf Shakespeares Bühne erschienen, und kein »Minister«; und es war schon aus politischer Klugheit selbstverständlich, daß

<sup>1)</sup> The Works of Shakespeare [The New Shakespeare] edited by John Dover Wilson: Hamlet. Cambridge University Press, 1934. XCVII + 290 pp. (8 s. 6 d.)

es ein katholischer Priester war, durch dessen Unduldsamkeit Laertes sich zu dem Ausdruck »Churlish priest« hinreißen ließ, und nicht ein Priester der Kirche von England. Neben solchen gelegentlich das Ziel überschießenden Neuerungen steht aber eine Fülle geistreicher und origineller Beobachtungen, namentlich im Wortgebrauch Shakespeares, die allgemeine Billigung finden werden. In der Auffassung von Hamlets Charakter kämpft D. W. temperamentvoll gegen den »Historismus« von E. E. Stoll, dessen Ablehnung der Psychologie er verurteilt, obwohl er selbst sich klar ist, daß der Standpunkt derer, die im Kunstwerk lebendige Natur sehen wollen, noch weniger Berechtigung hat. Weniger sympathisch scheint ihm auch Shuckings Relativismus zu sein. Er erkennt keine Zeitgebundenheit bei einem so großen Menschenkenner wie Shakespeare an und sieht in Hamlet eine Studie nach dem Leben, ein Porträt des Grafen Essex. Die leidenschaftlichen Ausbrüche, die auch als »madness« bezeichnet werden, findet er im Benchmen dieses verwohnten Günstlings der Elisabeth wieder. Ich mochte da allerdings einiges anders deuten: klar ist ja der Ausbruch von Leidenschaft am Grab der Ophelia, weniger schon der im Gemach der Königin. In der Szene in Ophelias Zimmer sieht D. W. »the after-effects of some delirium«: mir scheint es (auch im Anschluß an die Novelle) deutlich die Folge der Erscheinung des Geistes zu sein. Diese letztere Szene selbst aber zeigt überhaupt keinen »hysterischen Anfall«, sondern nur den Anfang der Verstellung, wenn Hamlet mit »ill-timed, not to say profane merriment« mit dem Geist unter der Buhne spricht. Daß D. W. als Quelle des Dramas (oder seines Vorbilds) wieder Saxo Grammaticus heranzieht, ist beinahe ein Rückschritt. Aber er ist überzeugt, daß Kyd als Verfasser des Urhamlet angesehen werden muß. Über den Anlaß für Shakespeares Bearbeitung dieses Dramas habe ich mich schon öfters<sup>1)</sup> geäußert: nachdem Ben Jonson die »Spanish Tragedy« für die Admirals-Truppe modernisiert hatte, griff Shakespeare das zweite der einst berühmten Dramen von Kyd auf, um es nicht auch der Konkurrenzbühne zu überlassen, den »Hamlet«, der auch seinerzeit den Chamberlain's Men volle Häuser gebracht hatte. D. W. hat seine Hamlet-Untersuchungen in zwei besonderen Banden<sup>2)</sup> herausgebracht, während er sich hier knapp fassen mußte. Das gilt insbesondere von dem Verhältnis der überlieferten Texte. Es ist ja bekannt, und wohl zumeist auch anerkannt, daß er in der 2. Quarto einen, leider recht schlechten Druck nach Shakespeares Manuskript sieht, wie es ja auch im Titel ausdrücklich behauptet wird. Daraus ergeben sich viele Einzelfolgerungen, die von früheren Herausgebern nicht gezogen worden sind. Auch dieser Band ist wie jeder andere des »New Shakespeare«, soweit er von Dover Wilson stammt, auf jeder Seite voll von Anregungen. Man wird sie gewiß nicht alle annehmen, aber man wird sich schon durch das Aufwerfen dieser vielen Fragen gefordert fühlen in der Erkenntnis Shakespeares. Die Bühnengeschichte, wie immer von Harold Child beigesteuert, ist diesmal, obwohl sie auf England beschränkt bleibt, besonders reich und bildet eine wertvolle Ergänzung zu dem Buch von Widmann, Hamlets Bühnenlaufbahn (1931), wo England etwas zu kurz gekommen war.

<sup>1)</sup> Zuletzt 1922, Shakespeare als Überarbeiter fremder Dramen, Sh.-Jb. 58.

<sup>2)</sup> Sie sollen von Max Deutschbein im nächsten Band des Jahrbuchs eingehend besprochen werden.

Ein Hamlet-Buch von L. L. Schucking ist sicher, auf Interesse bei den Shakespeare-Freunden, nicht nur in Deutschland, zu stoßen<sup>1)</sup>. Dover Wilson hat ja gesagt, es sei Zeit, einmal ein Buch zu schreiben über »What happens in Hamlet«. Diese Frage sucht Schucking in einer eingehenden und, wie wir gleich vorwegnehmen wollen, ausgezeichneten Analyse des Stücker, Akt für Akt und Szene für Szene, zu beantworten. Man ist erstaunt über das ruhige Ablesen des Textes bei dem Verfasser, der in seinen »Charakterproblemen« (1919) sich nicht genug tun konnte in leidenschaftlich gewaltsamer Interpretation. All die Behauptungen, an denen ein nüchterner Kritiker damals Anstoß nehmen mußte, sind hier gemildert oder gestrichen, es sind nur noch wenige Auffassungen — etwa im Charakter des Königs oder des Laertes, viel seltener des Prinzen Hamlet selbst —, wo Schuckings Temperament ihn zu gewissen Ungerechtigkeiten hinreißt. Das gilt z. B. für die Szene am Grab der Ophelia, die ich wesentlich anders lese als er. Ich wurde folgendermaßen analysieren: Hamlet versteht nicht gleich, gegen wen die Verwünschungen des Laertes gerichtet sind. Dann wird er der Beschuldigung inne und wird aufs höchste gereizt durch die übertriebene bombastische Schmerzensgebarde des Laertes, der ins Grab springt, um sich mit der Schwester begraben zu lassen. Jetzt will Hamlet zeigen, daß seine Liebe zu Ophelia größer ist als die des Bruders, und daß es nicht auf das Prahlen ankommt: er überprahlt den Prahler. Wenn aber Schucking meint, Hamlet stoße »hohnische Worte« aus, und Laertes werfe sich sofort »in der Abwehr« auf ihn, so kann ich nichts davon in den drei alten Texten entdecken. Weder hier (vor dem Ringkampf) noch nachher läßt sich Hamlet zu irgendeinem hohnischen Wort hinreißen, ebenso wenig wie zu einem tatlichen Angriff. Der Angreifer ist (begrifflicherweise) immer nur Laertes, er greift doch Hamlet gleich an die Gurgel, Hamlet ist immer nur in der Abwehr und gibt dem ganz klaren Ausdruck: »Hear you sir, what is the reason that you use me thus? I loved you ever«, und erst, als er die Nutzlosigkeit dieser loyalen Erklärung angesichts des blinden Hasses seines Gegners erkennt, fährt er voll Bitterkeit fort: »— but it is no matter: Let Hercules himself do what he may, the cat will mew, the dog will have his day«. Auch hier steht Schucking auf der Seite des Laertes: »Dies Gefühl (daß er, wie er sagt, für Laertes immer Zuneigung empfunden habe) hindert Hamlet freilich nicht, den Schauplatz mit einer sehr verachtlichen Anspielung auf den Gegner zu verlassen. — Der König, der sich bei dem ganzen Auftritt wiederum vorsichtig zurückgehalten, sucht die Wirkung des Auftritts auf Laertes durch eine Bemerkung wieder gut zu machen, in der er dem Gekränkten andeutet, daß das Ende solcher Auftritte nahe sei.« Nun, die erste Quarto zeigt jedenfalls, daß dieser Eindruck von dem gekränkten Laertes und dem trostenden König auf der Bühne nicht entstand; denn dort sagt der König zu Laertes direkt und unzweideutig: »This day shall Hamlet drink his last.« So mag man noch da und dort ein Fragezeichen machen, aber im ganzen ist diese Analyse doch so gesund und klar wie wenige andere. Sehr viel interessante Probleme werden auch in den Kapiteln der Einleitung beleuchtet, wobei besonders die Sprache des Dramas, entsprechend den neueren Untersuchungen über diesen Gegenstand, Berücksichtigung erfährt.

<sup>1)</sup> Levin L. Schucking: Der Sinn des Hamlet — Kunstwerk, Handlung, Überlieferung. Leipzig, Quelle & Meyer, 1935. 132. (RM. 3.40.)

Auch Schucking ist jetzt bestrebt, Shakespeare dem Barockstil zuzurechnen. Er findet in ihm »die eigentümlich kritisch-spottische Weise, die Welt zu betrachten, die gerade zu Ende des Jahrhunderts modern geworden war«, und zugleich die stoische Philosophie, die »im spatelsabethanischen England in den Mittelpunkt aller Lebensbetrachtung gerückt« war. Aber er selbst nimmt schon Marlowe dazu; und wenn wir bedenken, daß bereits Sir Thomas Wyatt, der Dichter, seinem Sohn das Studium von Seneca und Epiktet empfiehlt (vgl. meine Engl. Lit. der Renaissance p. 25), dann scheint das entweder kein Merkmal des Barock zu sein, oder es bleibt für die Renaissance in England überhaupt nichts mehr übrig. Man kann mit mehr Recht behaupten, daß der abgeklärte Diesseitiglaube der Stoiker ein Merkmal der Renaissance sei. Aber all diese Stildefinitionen gehen nie ohne Rest auf: die Reformatoren mit ihrer starken, teilweise mystischen Einstellung auf das Jenseits sind doch auch ein integrierender Bestandteil der Geistesbewegung der Renaissance. Ganz kurz behandelt schließlich ein Nachtrag auf 9 Seiten noch die Quellen und die Überlieferung des Dramas. Es ist ein wertvolles Hamlet-Buch, für das wir dem Verfasser Dank wissen, wenn es auch nicht das letzte seiner Art sein wird.

Der vierte Band von Schicks monumentalem Corpus Hamleticum ist ein höchst erfreuliches Zeichen für die ungeminderte Arbeitskraft und Schaffensfreude, mit der der allseitig verehrte Forscher rastlos tätig ist. In diesem Band wird nicht die Geschichte des Gluckskindes mit dem Todesbrief, deren orientalische und ältere europäische Versionen die ersten beiden Bände gefüllt hatten, zu Ende geführt und in die eigentliche Hamlet-Dichtung hineingeleitet, sondern zunächst ein anderes, ebenso weit verbreitetes Motiv aufgegriffen: die Scharfsinnsproben<sup>1)</sup>. Sie gehören allerdings Shakespeares Drama gar nicht an, in dem der Todesbrief doch eine gewisse, wenn auch bescheidene Rolle gespielt hatte. Vielmehr treten sie in dem von Shakespeare (und vermutlich auch von dem Verfasser des »Ur-Hamlet«) nicht benützten Teil der französischen Novelle, bzw. der Erzählung bei Saxo Grammaticus auf, wo Amlethus am englischen Königshofe ein Mahl zurückweist, weil er die Herkunft der Speisen errät und durch diesen Scharfsinn die Hand der Königstochter erringt. In dem Brot sei Menschenblut gewesen, in dem Bier Eisenrost, das Fleisch hatte nach Leichen gerochen; vor dem König aber könne er keinen Respekt haben, denn er habe einen Sklavenblick, und die Königin habe drei Dinge getan, die einer armen Dienstmagd zukommen. Der König läßt alles untersuchen und stellt fest, daß das Brotgetreide von einem Schlachtfeld stamme, das Wasser aus einem Brunnen, in dem rostige Schwerter lagen, das Fleisch von einem Schwein, das von einer Diebsleiche gefressen hatte. Die Mutter des Königs aber hatte sich mit einem Sklaven eingelassen, und auch die Königin war die Tochter einer Sklavin. — Diese Geschichte hat ihren Ursprung im alten Märchenlande Indien, wo der Scharfsinn nicht weniger geschätzt wurde als die Tapferkeit, und Schick verfolgt ihre Wanderung durch die indische Welt, mit Einschluß der chinesischen

<sup>1)</sup> Corpus Hamleticum: Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Herausgegeben von J. Schick. I. Abt. Sagensgeschichtliche Untersuchungen, 4. Band. Die Scharfsinnsprobe, I. Teil: Der fernere Orient. Leipzig, Otto Harrassowitz, 1934. 450 S. (RM. 30.—.)

und tibetanischen, zu den Juden und Arabern. Als älteste Stufe sieht sie der Münchner Forscher in der Form einer Spurendeutung: ein Junger eines berühmten Lehrers erkennt (in der buddhistischen Version, China 3. Jh.) aus der Elefantenspur, daß hier ein weiblicher Elefant mit weiblichem Jungen trachtig gegangen sei, der auf dem rechten Auge blind war, und daß er eine weibliche Reiterin trug, von der dann dasselbe ausgesagt werden kann. Deutlich zeigt sich hier bald eine Steigerung. An die Stelle des Elefanten tritt in Vorderasien (babyl. Talmud, 3. Jh.?) ein Kamel, das auch spätere indische Versionen einsetzen. Eine andere Gruppe (die Herkunftsprobe, Bastardprobe) zieht denselben Schluß, wie ihn Hamlet aus dem unvornehmen Gebaren der Königin ableitet, auf die niedrige Geburt eines sich schabig benehmenden Herrschers.

Es reihen sich an die Kennerprobe — drei Brahmanensohne sind Kenner, der erste von Speisen (wie Hamlet), der zweite von Frauen, der dritte von Betten (vgl. das Märchen von der Prinzessin mit der Erbse) —, dann die Edelmutsprobe (vgl. Chaucers Erzählung des Freisassen), endlich das rätselhafte symbolische Testament und die Kastenwahl: alle diese weitverbreiteten Motive werden in ihren Ursprüngen auf Indien zurückgeführt. Sie finden sich aber dann im Talmud und Midrasch; und Schick vermutet mit Recht, daß sie dorthin von Indien gekommen seien, und daß anderseits die Juden Palastinas sie an die Araber weitergaben. Dort fiel besonders die Spurendeutung auf einen fruchtbaren Boden, weil diese Art Scharfsinn bei den Beduinen von alters her geübt wurde. Die Scharfsinnsproben münden schließlich in drei Geschichten von »1001 Nacht« ein: 1. Die Geschichte vom Sultan von Jemen und seinen drei Söhnen, 2. Von den drei Landstreichern, 3. Vom Meisterkenner. Fast all die zahlreichen Texte werden uns in kritischem Originaltext geboten, darunter ein chinesischer, drei tibetanische, viele indische, hebräische (auch ein jiddischer) und arabische Texte von teilweise beträchtlichem Umfang. Das ist eine Leistung, zu der wohl nur Schick, der liebevolle Sammler und Durchleuchter fast aller fremden Kultursprachen und ihrer Literaturen, fähig war. Das Resultat ist richtunggebend für die Motivgeschichte in der Weltliteratur, auch wenn der ungeduldige Shakespeare-Freund nur erst in die Vorhalle der Hamlet-Sage gelangt. Wir hoffen bestimmt, daß der tapfere Forscher, der schon wieder am Schreibtisch über neuen Texten sitzt, bald bis zu Amlethus und zu Hamlet selbst vorstoßen wird, und wir beglückwünschen ihn zu diesem prächtigen Bande, den er sich selbst zum 75. Geburtstag geschenkt hat.

Eine sehr erfreuliche Erscheinung sind die bei aller Begeisterung für den Gegenstand von jeher dröhnenden oder geistreichelnden Phrase freigebliebenen Hamlet-Studien des Stuttgarter Landgerichtsdirektors Ernst Weigelin<sup>1)</sup>. Man staunt, daß ein Mitarbeiter, der von einem ganz anderen Gebiet herkommt, sich so in die vielverzweigte Literatur über Hamlet eingelesen hat, und erinnert sich eines anderen Juristen, des Strafrechtlers Richard Löning in Jena, der eine ähnliche Kenntnis der Fachliteratur in seinem Hamlet-Buch bewies. Aber Weigelin will nicht wie Löning durch einen neuen und guten Gedanken die ganze Anschauung über Hamlet umstürzen, sondern auf die

<sup>1)</sup> Ernst Weigelin: Hamlet-Studien (Beiträge zur Hamlet-Kritik). Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1934. 114 S. (RM. 6.85.)

literarhistorische Forschung aufbauend eine psychologisch-ästhetische Erklärung des Stückes als Kunstwerk versuchen. Er weist den Anspruch der Literarhistoriker zurück, die wissenschaftliche Methode allein zu handhaben, auch die Wirkung des Kunstwerks auf uns selbst zu erklären sei Wissenschaft. Das soll nicht bestritten werden, aber das will ja auch die literarhistorische Methode. Wenn mein verehrter Vorgänger in der Herausgabe dieses Jahrbuchs, F. A. Leo, erklärte: »Die Frage nach der Bedeutung einer vom Dichter geschaffenen Gestalt bleibt auch dann noch eine offene, wenn der Dichter selbst erklärt, was er in die Gestalt hineingelegt habe; denn einmal geschaffen, wächst die Gestalt über den Schöpfer hinaus und gehört nicht mehr ihm selbst, sondern der Welt« —, so muß man das richtig verstehen. Nicht das objektive Kunstwerk verändert sich, sondern die Genießenden. Da jede Generation sich anders zu einem Kunstwerk stellt, verändert sich seine ästhetische Bewertung und Bedeutung. Diesen Wandel sehen und erklären ist zweifellos Wissenschaft — freilich auch wieder Literaturgeschichte. An was Leo mit seinem romantischen Satz gedacht hat, ist aber nicht der Wandel, sondern die Analyse der Wirkung des Kunstwerks auf seine eigene Generation und der Versuch der Erklärung, nicht durch die Psychologie des Genießenden (natürlich auch nicht die des Künstlers), sondern durch die Psychologie des Kunstwerks, dem er, der Schuler der Romantiker, eine Seele andichtet. Das aber ist keine Wissenschaft mehr. Auch die Auslegung Weigelins, der sich Leos Worte zu eigen macht, »daß jedes wahre Kunstwerk letzten Endes aus dem Gesamtbewußtsein einer Kulturschicht quillt, auf welche es seinerseits zu wirken bestimmt ist (Müller-Freienfels)«, kann doch nur räumlich und zeitlich begrenzt, also historisch, verstanden werden, denn die Ästhetik will doch auch das Haupt der Nephretete nach ihrer Methode deuten, obwohl es aus der Kulturschicht des alten Ägypten entstanden und auf sie zu wirken bestimmt war. Auch dieses Kunstwerk ist also über sich selbst hinausgewachsen, denn es wirkt auf uns ebenso — vielleicht auch nicht ebenso — wie auf seine eigene Zeit. Aber der Künstler ist immer nur ein Mensch, kein Gott, der seinem Werk eine Seele einhauchen könnte.

Auf die ruhigen, klaren Überlegungen Weigelins haben übrigens diese theoretischen Erwägungen so gut wie keinen schädigenden Einfluß gehabt. Er untersucht die Erscheinung des Geistes und ihre Wirkung auf Hamlet, wobei allerdings das Gebaren Hamlets nicht richtig gedeutet wird: seine Verstellung setzt sofort nach der furchtbaren Enthüllung ein — dann die Verstellung selbst, die ja Analogien in der »Spanischen Tragödie« und im »Titus Andronicus« hat. Darauf folgt ein Kapitel über die Veranstaltung des Schauspiels mit der schwer zu beantwortenden psychologischen Frage, ob nicht Hamlet, wenn er sich einbildet, einer Bestätigung der Mitteilung des Geistes zu bedürfen, einen mehr oder weniger unbewußten Selbstbetrug begeht (p. 29). Die Verschönerung des betenden Königs erklärt Weigelin irrig, »weil Hamlet von dem Geiste seines Vaters das ausdrückliche Gebot erhalten hat, bei der Rache sein Gemut (durch Störung der heiligen Handlung) nicht zu beflecken«; die Worte »Taint not thy mind, nor let thy soul contrive against thy mother aught« — können sich aber doch nur auf die Mutter beziehen, nicht auf den König. Bei der Tötung des Polonius, die aus einem momentanen Impuls heraus erfolgt, weil Hamlet in dem Lauscher den König zu fassen glaubt, daher seine Frage »Is it the king?«,

mochte Weigelin dem Ausdruck »I took thee for thy better« eine Auslegung geben, die der englische Sprachgebrauch der älteren Zeit nicht zuläßt. Auch in den folgenden Kapiteln weiß Weigelin fast immer mit sicherer Hand die schwierigen (weil schwachen) Punkte des Dramas herauszufinden. Seine Erklärungen sind auch zumeist richtig und jedenfalls zutreffender als die sehr vieler neuerer und älterer Erklärer des »Hamlet«. Öfters wäre er der Lösung aber näher gekommen, wenn er ständig die Novelle Belleforests zu Rate gezogen hätte. Es ist eben doch notwendig, zunächst zu wissen, was der Dichter vor Augen hatte. Weigelins Buch aber wird jeden Shakespeare-Freund anregen, den »Hamlet« nochmals zu überdenken, und es wird ihn auf keine falsche Bahn führen.

Eine ebenso interessante wie gründliche Studie aus der Geistesgeschichte der Renaissance stellt die Breslauer Arbeit von Gerhard Paletta über *Fürstengeschick und innerstaatlichen Machtkampf im englischen Renaissance-Drama*<sup>1)</sup> dar. An der Hand eines sehr reichen Materials, das von Skelton bis Shirley reicht, wird die Abwandlung des Themas vom Fall des schlechten Fürsten, der ein leichtsinniger oder ein rücksichtslos tyrannischer Herrscher, ein Richard II. oder ein Richard III. sein kann, als Spiegel der wechselnden politischen Anschauungen der Renaissance aufgezeigt. Denn das Drama hat fast immer einen bewußt erzieherischen Zweck, nicht nur in moralischer, sondern auch in politischer Hinsicht. Das zeigt sich ganz deutlich in der ersten der sogenannten Seneca-Tragödien, im »Gorboduc«. Wenn Paletta sich wundert, daß die speziellen Züge von Seneca, einerseits die Stellung der Macht über Gerechtigkeit und Gesetze und anderseits die entsagende Weisheit der Stoa beim wahren König sich im »Gorboduc« nicht finden (p. 30f.), so darf man daran erinnern, daß nicht Seneca, sondern Euripides (in Dolces Bearbeitung) den Dichtern des Gorboduc als Muster vorschwebte. Ich habe in meiner Engl. Lit. der Renaissance p. 49f. darauf hingewiesen — daß Cunliffe dies getan habe, ist wohl ein Irrtum: in der von Paletta p. 34 zitierten Einleitung finde ich nichts darüber —, daß die »Jocasta«, die bei den Juristen von Grays Inn nicht nur Leser, sondern auch Übersetzer fand, den beiden juristischen Verfassern von »Gorboduc« vorschwebte, als sie in der britischen Geschichte die ganz dem Ödipus-Geschlecht entsprechende Erzählung von Gorboduc und seinen Söhnen fanden. Die »Jocasta« bot ihnen nicht nur das Thema, sondern auch die klassizistische Form und den Blankvers. Es ist verständlich, daß ebenso der Ideengehalt von dorthier stammte. Über Marlowes machiavellistische Gewaltherrscher führt der Weg zu Shakespeare, dessen zehn Historiendramen und daneben die politischen Tragödien von Caesar, Hamlet, Macbeth, Lear reichste Ausbeute gewahren. Mit Recht ist dieses Kapitel der Höhepunkt der Untersuchung, kann doch auch »in Shakespeare der Gipfelpunkt der Behandlung des seit Skelton in mannigfacher dramatischer Art abgewandelten Problems der Staats- und Lebensvernunft, der sozialen Einordnung des freigewordenen Individuums, der gesellschaftlichen Bezeichnung der Freiheit der starken Individualität« geschehen werden. »Die starke sitt-

<sup>1)</sup> Gerhard Paletta: *Fürstengeschick und innerstaatlicher Machtkampf im englischen Renaissance-Drama*. [Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker, Anglistische Reihe, herausgegeben von Horn und Meißner, 16.] Breslau 1934. Verlag Priebatsch. 128 S. (RM. 5.40.)

liche Verantwortlichkeit von Shakespeares Helden hat den ungezügelter Er-oberern der Renaissance Hemmungen auferlegt, die sie fest an ihre Mitwelt binden. Lassen sie sich abdrängen von der Bahn dieser ethischen Bindung, so sehen sie selbst, wie das Rad ihres Schicksals deshalb dem Untergang entgegenrollt. Auch Chapman geht von Marlowe aus und überwindet erst im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung dessen Auffassung vom traditions-gelosten Usurpator durch die vom zwar absolutistischen, aber zur Treue gegen den treuen Untertan verpflichteten König. Neben Jonsons humanistischer Lehr-haftigkeit auch in der Staats- und Herrschermoral, erscheint dann die schon vom Absolutismus und Gottesgnadentum des Barock getragene höfische Dra-matik der Fletcher-Schule, wo der König außerhalb der Moral steht. Auch hier bietet die Arbeit ausgezeichnete Beobachtungen.»

Das antike und in seiner Nachahmung das klassizistische Drama hat entspre-chend seinen lyrischen Quellen dem Monolog neben dem Dialog noch einen großen Raum gewahrt. Mit dem Aufkommen des Realismus wird der Monolog zurückgedrängt. Frl. Elisabeth Vollmann in Bonn unternimmt es nachzu-weisen, daß der Monolog auch realistisch zu rechtfertigen sei, weil er im Leben viel häufiger vorkomme als wir glauben<sup>1)</sup>. Dieses rationalistische Argument leidet aber darunter, daß Frl. Vollmann den Unterschied zwischen den kurzen, meist halblaut gesprochenen Sätzen des lebendigen Selbstgesprächs, wie es Kinder, Greise, Erregte und Trunkene führen, und dem laut für das Publikum rezitierten wohlgefügteten Monolog des Dramas nicht unterscheidet. Nur gegen diese letztere Form richtete sich der Kampf; sie wurde als unnatürlich bezeichnet. Nun wird der Rationalist sagen, auch der Dialog im Blankvers sei unnatürlich. Der Einwand ist berechtigt, aber das realistische Drama, etwa die bürgerliche Tragödie, hat ja auch den Vers im Dialog verbannt. Frl. Vollmann holt sehr weit aus: sie analysiert die Mentalität des Primitiven und findet, daß bei ihm das Selbstgespräch natürlich sei. Dann sucht sie das Selbstgespräch in der »Volks-dichtung« auf: im afrikanischen und im europäischen Märchen und — in dieser Verbindung etwas überraschend — in den Gleichnissen Jesu. Dann folgt der Monolog in der Antike, für den wir die ausgezeichnete Arbeit von F. Leo schon haben, so daß die 12 Seiten eigentlich entbehrt werden konnten. Ein Kapitel, das man noch lieber entbehrt hätte, ist der Polemik gegen Hirtzels klassisches Werk über den Dialog gewidmet. Hier fällt ganz besonders der unpassende Ton gegen den großen Vorgänger auf. Nun kommen wir zur eng-lischen Literatur, zunächst zu Shakespeares Vorgängern, unter die merkwürdig und verwirrend die Franzosen Molière, Corneille, Racine eingeschoben sind, und Hédelin (der Zeitgenosse Drydens) als »erster Vorkämpfer« einer realisti-schen Einschränkung des Monologs. Shakespeare erscheint dann als eine Art Reaktion gegen diese Bestrebungen. In Wirklichkeit kennt die Verfasserin das elisabethanische Drama viel zu wenig, und wenn sie (p. 95) von Shakespeare behauptet »Er war kein eigentlicher Play-Writer (sic!) und hatte keine reiche

<sup>1)</sup> Elisabeth Vollmann: Ursprung und Entwicklung des Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Shakespeare. Mit einer Einführung von Gustav Hübener [Bremer Studien zur Englischen Philologie, Heft 22]. Bonn, P. Hausteine, 1934. 168 S. (RM 6.90.)



Erfindungsgabe« — so traut man auch ihrer Shakespeare-Kenntnis nicht ganz. Sie stellt kühn den Satz auf »Auf diesem Gebiete (des Monologs) hatte er nichts, aber auch gar nichts übernommen, wenn es nicht naturhaftes Eigenleben geführt hatte« — ohne sich die Muhe zu machen, einmal nachzuschlagen, ob Shakespeare nicht manche Monologstelle wörtlich seiner Vorlage entnommen hat. Aber auch die verschiedene Form des Monologs — einmal in der Ich-, das andere Mal in der Du-Anrede — ist, soviel ich sehen kann, nirgends betont. Der letzte Absatz über den in pedantischen Überlegungen monologisierenden Malvolio ist bezeichnend: »Da geht Malvolio sogar so weit, im Beisein von anderen sich selbst mit Namen anzureden. Er ist eben zu stark mit sich und seiner Angelegenheit beschäftigt. Hier haben wir doch wohl einen sehr starken Beweis für die innere, psychologische Notwendigkeit des Monologs.« Fr. Vollmann scheint gar nicht bemerkt zu haben, daß Malvolio sich allein glauben muß, weil die anderen sich versteckt haben. — Das Buch ist von einer verwirrenden Breite und Unübersichtlichkeit und einem beklagenswerten Mangel an Disziplin der Darstellung, so daß man es enttauscht aus der Hand legt.

Einen Beitrag zur Kenntnis von Shakespeares Einfluß auf die Tragödie der Restaurationszeit liefert die Arbeit über Nathaniel Lee von Anton Wülker<sup>1)</sup>. Es ist die Schulung an Shakespeare, die sowohl Otway wie Lee über die Dramatiker ihrer Zeit heraushebt. Nur ist die Entwicklung bei Lee nicht so klar wie bei seinem Genossen, wo die Bekanntschaft mit Shakespeare einen plötzlichen Anstieg seiner Kunst erkennen läßt. Auch bei Lee ist die Abkehr vom heroischen Reimpaar zum Blankvers gleichzeitig eine Hinwendung zu Shakespeare. Aber sie halt nicht gleichmäßig vor. Seine dramatische Tätigkeit ist zu groß und zu ungleich. Immerhin kann Wülker zeigen, daß die Wirkung Shakespeares am stärksten in »Mithridates« (wo er nach der Vorrede »Shakespeare und Fletcher mischen« will), »Borgia« und »Brutus« (wo er mit Shakespeare und Jonson wetteifern mochte) zu spüren ist. Die Arbeit bietet einen guten Überblick über die Beziehungen zwischen Lee und Shakespeare.

Eine auch methodisch interessante Studie über Shakespeares Sonette in Deutschland von Ludwig W. Kahn<sup>2)</sup> sucht an der Hand der deutschen Übersetzungen der Sonette den Wandel des literarischen Stils im großen zu erweisen. Ein erster Teil schildert in großen Zügen die Rezeption von Shakespeares Sonetten in Deutschland — es ist im wesentlichen ein Abbild der englischen Kritik, wenn auch vielleicht die deutsche mehr zum Extremen neigt und eine so nüchtern-realistische Deutung wie die von Sidney Lee gar nicht zu wirken scheint. Hatte der Rationalismus des 18. Jh. mit den Sonetten nicht viel anzufangen gewußt und in ihnen nur ein Spiel der Verstechnik gesehen, so entdeckt die Romantik darin echte Erlebnisdichtung, wenn auch auf inneres Erleben bezogen, die bürgerliche Wohlanständigkeit der viktorianischen Zeit und ihrer Entsprechung in Deutschland lehnt erschrocken die allzu wörtliche Aus-

<sup>1)</sup> Anton Wülker: Shakespeares Einfluß auf die dramatische Kunst von Nathaniel Lee. Dissertation Münster 1933 (Verlag Lechte, Emsdetten). 64 S.

<sup>2)</sup> Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Gotthelf-Verlag, Bern und Leipzig 1935. 122 S. (Fr. 6.—).

deutung ab, und es kommt nach 1860 zu Auswuchsen wie den Theorien von William Begg, der darin Liebesgedichte an die Gattin Ann Hathaway sehen wollte, oder D. Barnstorf, der den Mr. W. H. als »Master William Himself« deutete. Demgegenüber stellen sich Stefan George und sein Schuler Gundolf auf den Standpunkt, daß es gar nicht auf das äußere Erleben ankomme, sondern daß nur eines den Gehalt der Sonette ausmache: »die Anbetung vor der Schönheit und der gluhende Verewigungsdrang«. Man konnte natürlich noch mehr Einzelheiten aus der Geschichte der Sonettendeutung heranziehen: wie bezeichnend ist für die Kultur der Nachkriegszeit die unverhüllte Heraushebung der perversen Erotik bei Emil Ludwig! Es folgt dann ein Kapitel mit sehr feinen Beobachtungen über den Stil Shakespeares in den Sonetten, in dem Tektonik (geschlossene Form) und Deklamatorik (die große schwungvolle Linie), also klassisch-renaissancehafte Züge im Gegensatz zu Miltons barockem Pathos als wesentlich erkannt werden. Diese Tektonik ist der Romantik fremd, sie wird von den romantischen Übersetzern, dem gelehrt-pedantischen Lachmann und der gefühlvollen Dorothea Tieck, zerstört. Im Gegensatz zu ihnen wollen die burgerlichen Übersetzer der Folgezeit, Bodenstedt, Jordan, Simrock bis zu Fulda, die Sonette verdeutlichen, erklären, glätten, vereinfachen. Ihnen tritt bewußt Stefan George entgegen, der zuerst wieder den Hauptton auf die Form legt, das Eckige, Pretiose herausarbeitet, freilich auch übersteigert: nicht in wortlicher, sondern in stilistisch-formaler Treue sucht er seine Aufgabe. An zwei als Beispiele angeführten Sonetten wird das dann zu erweisen gesucht.

Einen Vergleich von Shakespeares und Tiecks Märchendramen hat Emilie Pfeifer<sup>1)</sup>, eine Schulerin Walzels, unternommen. Es ist kein Zweifel, daß dadurch manches Licht auf die Kunst Ludwig Tiecks und auf eine besondere Ausprägung der deutschen Romantik fallen kann. Ich glaube nur, daß es vielleicht von vornherein ein nicht ganz klares Ziel war, wenn die Verfasserin annahm, durch ihren Vergleich »Eigenart und Individualität beider Künstler« zu beleuchten. Die Lage der beiden Künstler ist doch ganz verschieden: Tieck kennt und verehrt Shakespeare, aber Shakespeare kennt nicht Tieck. Es ist ein, wie ich glaube, nicht sehr glücklicher Verzicht auf jedes historische, aber auch auf jedes psychologische Prinzip, von dem sie neue Resultate erwartet. Das muß zunächst gesagt werden. Hätte sie Tiecks Märchendramen durch die Märchendramen der elisabethanischen Zeit erläutern wollen, so wäre das Resultat eindeutiger zu werten. Auch der Begriff »Märchendramen« scheint mir nicht scharf genug gefaßt: für Tieck sind es, wie Frä. Pfeifer ausdrücklich hervorhebt, nur die Stücke, die ihren Stoff aus Volksbüchern nehmen. Solche Stücke gibt es auch in der elisabethanischen Literatur genug. Nur Shakespeare hat kein Stück dieser Art verfaßt. Aber man darf nicht vergessen, daß auch der Begriff »Shakespeare« für Tieck viel weiter war als für uns, und es sind gerade einige pseudo-shakespeareische Dramen, die einen Vergleich mit Tieck rechtfertigen konnten. Mehr noch Stücke von Shakespeares Zeitgenossen. Und wir dürfen nicht vergessen, daß Tieck eine reiche Belesenheit in der dramatischen

<sup>1)</sup> Emilie Pfeifer: Shakespeares und Tiecks Märchendramen. [Mnemosyne-Arbeiten zur Erforschung von Sprache und Dichtung, geleitet von Oskar Walzel, Heft 13.] Ludwig Röhrscheid, Bonn 1911. 84 S. (RM 3.50).

Literatur der Shakespeare-Zeit besaß. Als Marchendramen Shakespeares werden der »Sommernachtstraum« und die drei Romanzen »Cymbelin«, »Wintermärchen«, »Sturm« herausgegriffen. Der »Sommernachtstraum« gehört aber nicht nur zeitlich, sondern auch künstlerisch in den Kreis der Jugendlustspiele, die sich an Lyly anschließen und auch die Marchenelemente nach Lylys Renaissance-Komodien eingeführt haben. Anderseits stellt sich der »Pericles« neben die »Marchendramen«, d. h. die Romanzen Shakespeares. Aber wie ist es mit »Wie es euch gefällt«? Ist der Roman »Rosalynd« nicht ebenso marchenhaft wie »Pandosto«? Denn da es sich zunächst nur um das Stoffliche handelt, sind die Stoffquellen Shakespeares auch heranzuziehen. Beide Romane sind aber von schäferlich-idyllischen Elementen durchsetzte Geschichten von Tyrannen und verfolgten Prinzessinnen mit glücklichem Ende. All dies ist von Fr. Pfeifer nicht herangezogen, daher müssen ihre Urteile auch, wenigstens was Shakespeare betrifft, überall nachgeprüft werden. So heißt es p. 10 f.: »In den Komodien . . . können alle Schwierigkeiten durch den Verstand gelöst werden . . ., während in den Romanzen die eigentliche Form der Handlung durchaus marchenhaft anmutet, d. h. nicht durch den menschlichen Verstand, sondern durch überraschende Wunder weitergeführt wird« (abgekürzt zitiert). Aber ist es nicht ebenso wunderbar und keineswegs durch den bloßen Verstand zu lösen, wenn der totgeglaubte Bruder oder die verschwundene Gattin (Err.), die totgeglaubte Schwester (Tw. N.) wieder auftauchen? Man wird nicht sagen wollen, daß der Verstand in Gent. imstande ist, die Lösung herbeizuführen. Noch weniger hat der Verstand etwas mit der Zähmung der Widerspenstigen zu tun. Und Mids. nimmt ja Fr. Pfeifer selbst wohl aus. So bleiben nur übrig L. L. L., Merch., Ado, All's Well, Meas., wo der Verstand, und zwar überall der Verstand der Frauen gegen die unverständigen Männer, die Handlung zum guten Ende führt. Wenn behauptet wird (auch p. 11), »Die reinen Komodien haben nicht diese Wellenberge und Wellentäler von Tragik und Idylle, in ihnen lauert (sic!) überall Lacheln, Schalk und Witz, und der Handlungsverlauf gleicht einer heiteren, vom mutwilligen Winde gekräuselten Wasserfläche«, so »lauert« doch in Err. wie in Meas. nicht ein Lacheln, sondern eine Hinrichtung, in Merch. ein grausamer Tod, in Ado und All's Well ein zerstörtes Lebensglück im Hintergrund, und auch in Gent. ist die Braut nicht nur verlassen, sondern auch in der Lösungsszene in schwerer Lebensgefahr: Beaumont und Fletcher haben nach dieser von ihnen übernommenen Szene ihrer »Tragi-comedy« den Nebentitel »Love lies a-bleeding« gegeben. Wir sehen also, wie schief solche Urteile notwendig werden, wenn man derartige Etikettierungen vornehmen will. Das scheint auch Fr. Pfeifer selbst zu ahnen, wenn sie »viele Übergänge und Mischungen« unter den Komödien und Märchendramen zugibt. Jedenfalls passen ihre fünf, für das Märchendrama angeblich charakteristischen Eigenschaften (p. 12) gar nicht für den frühen »Sommernachtstraum«, dagegen ebensogut für die späten Römerdramen, für Lear und Timon. Sie hängen also mit Shakespeares künstlerischer Entwicklung zusammen und nicht mit dem Märchenstoff. Auch was über Shakespeare und den Unterschied des Weltbildes in Barock und Renaissance (p. 22) gesagt wird, ist ebensolchen Einwänden ausgesetzt. Weder Ariost noch Spenser gehören nach der Definition von Fr. Pfeifer zur Renaissance. Diese hat eben, was immer wieder übersehen wird, ebenso romantische

Elemente wie das Barock. Es wird, wie mir scheinen will, in der deutschen Literaturwissenschaft etwas zuviel auf solche Stilbenennung gegeben. — Kann ich auch dem Teil über Shakespeare in Fräulein Pfeifers Untersuchung nicht zustimmen, so gilt dies doch von dem über den zweiten Autor, der auch ihr eigentliches Thema bilden sollte, Tieck. Aber das liegt uns — da es sich ja nicht um seine Arbeit an Shakespeare handelt — hier fern. Ich bedaure das um so mehr, als gerade auf dem Gebiet der deutschen Romantik sich die Kenntnisse und Fähigkeiten der Verfasserin am besten zeigen.

Von Walter Schirmers meisterhaftem Buch »Antike, Renaissance und Puritanismus« ist eine zweite Auflage erschienen<sup>1)</sup> die sich zwar ergänzt nennt, aber doch nur einen anastatischen Abdruck mit anderthalb Seiten Nachträgen darstellt. Trotzdem das Thema eine stärkere Betonung der Zeit Miltons als der Shakespeares verlangte, haben wir hier doch auch ein ausgezeichnetes Bild des puritanischen Hintergrundes, von dem sich Shakespeares Kunst abhebt. Denn es kommt Schirmer nicht so sehr auf eine Schilderung der englischen Renaissance an, als eben auf die spezielle Frage: wie findet sich der so stark biblisch und christlich orientierte Puritanismus mit dem aus eigentlich derselben Quelle stammenden, an sich heidnisch gerichteten Humanismus ab, wie können sich beide Richtungen doch wieder vereinigen. Das Problem gipfelt also nicht in Shakespeare, sondern in Milton. Bei diesem aber sehen wir, wie sein Streben dahingeht, in die als kostlich erkannte antike Form christlich-biblischen Inhalt zu gießen. Und doch wird uns das Denken und Fühlen der ganzen Zeit der englischen Renaissance und des Frühbarock klar in diesem grundgelehrten, auch in der Darstellung fesselnden Beispiel einer Geistesgeschichte als Hintergrund der Geschichte der Dichtkunst.

Eine Art Ergänzung und Weiterführung von Schirmers »Antike, Renaissance und Puritanismus« bildet das schöne gehaltvolle Buch von Paul Meißner über die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks<sup>2)</sup>. Er scheidet hier — vielleicht zu Unrecht — ein Barock der Literatur von einer gleichen Stilart der anderen Künste, und doch haben wir gewiß auch in der Musik wie in der Malerei Englands im 17. Jh. einen Barockstil. Aber die Beschränkung auf das spezielle Gebiet ist ein Vorzug des Meißnerschen Buches, wie auch die zeitliche Begrenzung, die man bei den meisten Arbeiten dieser Art sonst vermißt. Für M. ist das Barock die Kultur des 17. Jh. — damit hört die Unsicherheit im Gebrauch des Wortes auf, und wenn natürlich auch nicht eine Kultur sich plötzlich umstellt, so drängen sich doch neue Erscheinungen oft auf eine kurze Zeitspanne zusammen. Es kommt aber nicht so sehr auf das erste Auftreten, sondern auf das beherrschende Überwiegen solcher Erscheinungen an, wenn es sich um die Feststellung eines Zeitstils — und das ist das Barock für Meißner — handelt. Nicht die Frage, ob das Barock ein autochthoner englischer oder ein aus dem katholischen Süden importierter Stil

<sup>1)</sup> Walter Schirmer: Antike, Renaissance und Puritanismus. Eine Studie zur englischen Literaturgeschichte des 16. und 17. Jh. 2. ergänzte Auflage. München 1933. Verlag Max Hueber. 235 S. (RM. 9.—.)

<sup>2)</sup> Paul Meißner: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. München 1934. Verlag Max Hueber. 292 S. (RM. 12.—.)

ist, ist für ihn maßgebend, sondern die Aufzeigung des Charakteristischen in dieser neuen, garenden, schäumenden Epoche der englischen Literatur, die von Shakespeares jüngeren Zeitgenossen bis zum Tode Drydens reicht. Zweifellos ist ein Unterschied wie in der Tracht, so auch im Geiste der Menschen des 17. von denen des 16. wie des 18. Jh. deutlich sichtbar. Aber deshalb sind viele ihrer charakteristischen Züge doch schon im 16., dem Jahrhundert der Renaissance, andere noch im 18., dem Jahrhundert des Rokoko, zu bemerken. Die Zerrissenheit ist das deutlichste Zeichen jener Zeit gegenüber der Harmonie der Renaissance, die übrigens im Rokoko wiederkehrt bei Shaftesbury und seinen Bewunderern. Aber natürlich gibt es auch in der Renaissance schon zerrissene Naturen, ja die »Sturmer und Dranger« des Renaissancedramas, Marlowe, Greene, Kyd, Peele, sie sind doch durch solche Zerrissenheit bezeichnet, viel mehr als manche ihrer Nachfolger im 17. Jh., wie Ben Jonson oder Dryden. Ein perverses Spiel mit den Todesschrecken ist bei den Barockmenschen beliebt, bei Donne oder Webster, und furchtbar ist die Grausamkeit der gelehrten Hexenrichter. Doch auch das 16. Jh. kannte Ähnliches: das Interesse, mit dem Jack Wilton in Nashs Roman die schauerliche Hinrichtung eines Raubers beschreibt, steht nicht zurück hinter der gefühllosen Sachlichkeit, mit der der »Dacianische Simplicissimus« sich ein paar blutige Hautstreifen direkt vom Rücken des geschundenen Raubers als Hosenträger kauft. In der 2. Hälfte des 17. Jh. ist in England hierin ein Wandel eingetreten, den ich zum größten Teil dem Einfluß des Puritanismus zuschreiben möchte. Die Grenzen des Weltalls fallen zwar nur erst für einzelne große Geister, aber die Reisen weiten den Horizont — freilich wieder nur als Fortsetzung der Reisen und Entdeckungen des 16. Jh. Das kontemplative Leben ist wie im Anfang der Renaissance auch im Anfang des Barock die Sehnsucht gelehrter Staatsmänner wie Bacon. Ein Pessimismus lost das gottähnliche Machtgefühl der Renaissance ab, aber neben ihm taucht bald ein Optimismus auf, der im Deismus einen neuen Menschen heranbildet. Das ganze Jahrhundert ist ein Kampf zwischen den verschiedenen Idealen — das ist zwar vorher und nachher nicht anders, aber die einzelnen Individuen zeigen im Barock diesen inneren Zwiespalt stärker. Milton steht selbstverständlich im Mittelpunkt, er weist in seinem Leben und Streben wie in seinen Werken den Zeitstil auf, wenn auch sein Barock sich von dem eines Crashaw scharf scheidet. Shakespeare tritt ganz zurück, aber Marvell, Waller, Dryden, Bunyan, sie sind ganz eigentliche Barockfiguren der verschiedensten Typen. Alles ist unsicher, schwankend geworden in diesem Jahrhundert der Revolution. Das Barock »hat nicht die einheitlich klare Linienführung der Klassik, dafür aber einen nicht minder reizvollen, phantastischen Formenreichtum. Sein Weg geht aus der Fläche in die Tiefe, aus der Ungebrochenheit in die Aufspaltung, aus der harmonischen Einheit in die kontrastreiche Vielheit«. Man legt Meißners Buch mit dem Bewußtsein, reich gefördert worden zu sein, aus der Hand.

Mit sehr großen Ansprüchen tritt die Abhandlung von Friedrich Dannenberg über das Erbe Platons im England des 16. Jh. auf<sup>1)</sup>: verlangt sie

<sup>1)</sup> Friedrich Dannenberg: Das Erbe Platons in England bis zur Bildung Lylys. Stufen einer Spiegelung. [Neue Forschung, Arbeiten zur Geistesgeschichte der

doch auf einer roten Binde nicht weniger, als neben Jakob Burkhardts und J. Hui-  
zingas klassischen Darstellungen der Renaissancekultur einen Platz zu finden.  
Aber ein grundlegender Unterschied ist der, daß diese großen Forscher und  
Künstler der Darstellung mit unendlichem Fleiß die entlegensten Original-  
quellen herangetragen haben, um auf solch solidem Untergrund dann ihr Ge-  
bäude in schöner Form zu errichten, während der Autor des vorliegenden  
Buches nichts der Art tut, sondern anscheinend etwas bequem die von anderen  
geleistete Arbeit in breiter Ausführung nochmals wiedergibt. Auch sein Stil  
hat nichts von der klassischen Pragnanz jener beiden Großen, sondern bewegt  
sich in weitschweifigen, recht oft unklaren Sätzen, die ein gesuchter Purismus —  
statt Musikinstrument sagt er »Tonwerkzeuge« — nicht verständlicher macht.  
Er baut mit dem Material der Forschungen von Feuillerat und Bond über Lyly  
und dessen Vorfahren, von Kurt Schroder über den Platonismus, ten Brink  
über den englischen Humanismus und endlich von Einstein über die italienische  
Renaissance in England. Auch ein Beurteiler, der sich von dem anspruchsvollen  
Auftreten des Verfassers nicht verstimmen läßt, wird, fürchte ich, vergeblich  
einen Stein in dem Neubau suchen, den seine Vorgänger nicht schon passender  
oder doch ebenso passend verwendet haben. Er hat aber nirgends die Klarheit  
seiner Vorgänger erreicht: Ausdrücke wie »die Hochschule von Peterhouse«  
(Hochschule sagt er immer statt Universität), »Sharkey studierte am Magdalen  
College Philosophie, Latein und Griechisch«, »in Cambridge erwies sich die  
weltliche Schutzherrschaft der Stadt als Quelle der Bereicherung und Erweite-  
rung für ihre gelehrten und hochschulmäßigen Bestrebungen«, »wir wundern  
uns nicht, Lyly in London als Lehrer, vielleicht an nichtstaatlichen Anstalten,  
wiederzufinden« — solche Ausdrücke zeigen, daß dem Verfasser das huma-  
nistische England, über das er schreibt, nicht genügend vertraut ist. Ich bedaure,  
so scharf urteilen zu müssen, denn hinter dem falschen Selbstbewußtsein steckt  
wohl auch echte Liebe des Verfassers für seine Arbeit. Diese Arbeit möge er  
sich nicht verdrießen lassen, auch wenn sein Selbstbewußtsein herabgeschraubt  
wird.

Ein höchst interessantes Buch mit einer Fülle neuen Materials und ausgezeich-  
neter Gelehrsamkeit, verbunden mit geschickter Darstellung, ist die Biographie  
des italienischen Sprachlehrers in Shakespeares London, John Florio von  
Frances A. Yates<sup>1)</sup>. John Florio stammte aus einer jüdischen Familie; der  
Vater Michel Agnolo Fiorentino war ein eifriger Protestant, der als solcher  
aus Italien flüchtete und von 1550 bis 54 in England als Prediger und Lehrer  
der Lady Jane Gray, später als reformierter Pfarrer in Soglio (Graubünden)  
bis zu seinem Tode (1566?) wirkte. Er sandte seinen in London geborenen  
Sohn nach Tübingen, wo »Joannes Florentinus« am 9. 5. 1563 immatrikuliert  
wurde. Im gleichen Jahre widmete der Pfarrer von Soglio eine italienische Über-  
setzung von Georg Agricolas Metallurgie (*De re metallica*) der Königin Elisa-  
beth von England und bahnte so für seinen Sohn einen Weg in das Land seiner

---

germanischen und romanischen Völker, herausgegeben von Hecht, Neumann und  
Unger, 13.] Berlin 1933. Verlag Junker & Dünhaupt. 246 S. (RM. 12.—).

<sup>1)</sup> Frances A. Yates: John Florio. *The Life of an Italian in Shakespeare's Eng-  
land*. Cambridge, at the University Press, 1934. 314 pp. (15 s. net.)

Geburt, das ihm zur neuen Heimat werden sollte. Etwa 10 Jahre nach seines Vaters Tod finden wir John Florio in England (London) als Lehrer des Italienischen und Französischen. Als Lehrbuch der italienischen Sprache ist sein Jugendwerk »First Fruits« (1578) gedacht, das nicht nur Kenntnis italienischer Autoren (mit charakteristischer Verschleierung der Herkunft) vermittelte, sondern auch interessante Blicke in das elisabethanische London gewährt. Florio scheint es, nach einigen vergeblichen Versuchen, gelungen zu sein, in den Kreis um Sir Philip Sidney aufgenommen zu werden. Wenigstens verkehrte er bei Sir Fulk Greville. Er geht dann mit seinem Schuler Emmanuel Barnes (Bruder von Barnabe Barnes, dem Dichter) 1581 nach Oxford, wo er als dessen »Servant« im Magdalen College (Hall) immatrikuliert wurde, um dort Sprachunterricht zu erteilen. Hier scheint er mit Samuel Daniel Freundschaft geschlossen zu haben (der auch zum Sidney-Kreis gehörte) und heiratete dessen Schwester. Die beiden Schwager blieben lebenslang treue Freunde. Ein anderer treuer Freund wurde der Mediziner D. Matthew Gwinne, ein Waliser, den wir auch bei Sir F. Greville wiederfinden. Er ist bekanntlich der Autor der lateinischen Macbeth-Verse, mit denen die Studenten Jakob I. beim Einzug in Oxford begrüßten, und die Shakespeare den Anlaß zu seinem Drama geboten haben. Von 1583 an ist Florio Sekretar und Hauslehrer bei dem französischen Gesandten, in dessen Haus zur selben Zeit ungefähr Giordano Bruno in ähnlicher Stellung Aufnahme fand. Es ist ein kostliches Bild, wie Florio und Gwinne Giordano Bruno zum Abendessen zu Sir Fulk Greville abholen sollen, damit er dort über seine kosmischen Ideen disputiere, und wie die drei Gelehrten, von groben Fahrleuten beim Tower abgesetzt, im tiefen Straßenschmutz fast steckenbleiben und viel zu spät in der vornehmen Gesellschaft erscheinen. Solche kleine Bilder aus dem literarischen London Shakespeares bekommen wir immer wieder. Denn es gelingt Florio immer, gerade in die interessantesten Kreise der Gesellschaft zu kommen. So ist er Hauslehrer und Hausgenosse des Grafen Southampton, als Shakespeare seine Sonette schrieb, wahrscheinlich schon, als er seinem Patron »Venus und Adonis« und »Lucretia« widmete. Leider scheint aber Florio die Bedeutung dieses jungen Dichters und Schützlings seines Schulers nicht aufgegangen zu sein. Wir finden keine Andeutung über eine Freundschaft, die sich aus solchem Zusammentreffen entwickelt haben könnte. Aber reizvoll ist es — auch wenn sie uns nicht näher an Shakespeare heranzuführen —, den Spuren dieses beweglichen und in allen Sätteln, in der Politik wie in der Gelehrsamkeit, gerechten Italieners in London nachzugehen. Seine *Second Fruits* (1591), sein italienisches Wörterbuch (1598) enthüllen wieder viele literarische Beziehungen, freundlicher wie feindlicher Natur. Unter Elisabeth ist sein äußeres Schicksal unsicher durch seine Stellung zu Southampton. Wie der ganze Kreis um Essex und Southampton (und wie Shakespeare), begrüßt auch Florio die Thronbesteigung Jakobs, die endlich wieder das Gefühl der Sicherheit, das in den letzten Jahren der Elisabeth ganz verlorengegangen war, aufkommen ließ. Trotz seiner Abhängigkeit von Southampton stand Florio auch der Gegenpartei nahe. Schon sein Vater war von Burleigh beschützt worden, jetzt scheint er durch die Fürsprache von Robert Cecil als Vorleser der Königin Anna und Hauslehrer für ihre Tochter (die spätere Pfalzgräfin Elisabeth) an den Hof gekommen zu sein. Er war auch mit Ben Jonson befreundet,

aber andererseits fehlte es ihm jetzt ebenso wenig wie früher an Gegnern: er scheint sich fast in jeden literarischen Streit, dem er nahekam, eingemischt zu haben. Dennoch war diese Zeit, die bis zum Tode der Königin dauerte, die schönste seines Lebens. Hier, am Hofe, entstand seine Übersetzung der Essays von Montaigne. Auch für diesen Abschnitt erhalten wir durch die vielen interessanten Einzelheiten, die Miss Yates beizubringen weiß, reiche Belehrung über die literarische Welt Shakespeares. Sie will später den Spuren weiter nachgehen, die vielleicht doch zwischen Florio und seinem größten Zeitgenossen sich noch aufdecken lassen. Bisher müssen wir dankbar sein, daß uns die allgemeine künstlerisch-gelehrte Atmosphäre von Shakespeares England in vielem klarer geworden ist.

Vielleicht die interessanteste zeitgenössische Schilderung der Königin Elisabeth und ihres Hofes ist in dem Tagebuch des französischen Gesandten André de Maisse enthalten, der 1597 die Interessen seines Königs in London vertrat und dabei die beste Gelegenheit hatte, Elisabeth auch im intimen Gespräch kennenzulernen. Aber auch der Graf Essex, als wichtigster Mittelsmann, der Lord Treasurer Burleigh und sein Sohn, der Staatssekretär Robert Cecil als dessen Feinde, erfahren hier eine helle Beleuchtung. Dieses äußerst wertvolle Manuskript ist jetzt zum erstenmal zugänglich gemacht in einer getreuen Übersetzung von G. B. Harrison und R. A. Jones vom Londoner King's College<sup>1)</sup>, für die ihnen alle Arbeiter auf dem Felde elisabethanischer Literatur und Geschichte dankbar sein müssen. Die Persönlichkeiten und die höfischen und staatlichen Verhältnisse Englands in dem Jahr 1597/98 sind viel sachlicher und ausführlicher dargestellt als etwa in dem gleichzeitigen Itinerarium des schlesischen Juristen Paulus Hentznerus, der 1598 nur einen Monat in England sein und natürlich auch nicht so tiefe Einblicke in die Zustände tun konnte wie der Gesandte des mächtigsten Nachbarreichs. Übrigens hat auch Lytton Strachey in seiner Geschichtserzählung »Elizabeth and Essex« das Journal von de Maisse als Quelle stark herangezogen, wo er im 10. Kapitel die Audienz dieses Gesandten bei Elisabeth schildert, die dem Franzosen mit merkwürdiger »Offenheit« (ihres Kostüms) begegnete. Der von dem Erzähler wortlich französisch zitierte Satz scheint allerdings zu zeigen, daß sich die Herausgeber in der Übersetzung gelegentlich eine kleine formale Milderung erlaubt haben, die bei einem historischen Quellenwerk vielleicht besser vermieden wurde.

## II. Einzelreferate

George Saintsbury, Shakespeare. With an Appreciation by Helen Waddell. Cambridge University Press 1934. 131 S. 8°. 3/6 net.

Als 14. Bändchen des Cambridge Miscellany erscheinen die beiden Kapitel über Shakespeare, die Saintsbury zum V. Bande der Cambridge History of English Literature beigezeichnet hat: Life and Plays und Poems. Der Text

<sup>1)</sup> De Maisse: A Journal of all that was accomplished by Monsieur de Maisse, Ambassador in England from King Henri IV to Queen Elizabeth A. D. 1597. Translated from the French and edited with an introduction by G. B. Harrison and R. A. Jones. London, The Nonsuch Press, 1931. XVII + 145 pp. (7 s. 6 d.)



ist unverändert geblieben, ein paar Fußnoten, leider zu wenige, berichtigen Überholtes und verweisen auf neuere Literatur. Ein Register wäre erwünscht gewesen, aber offenbar sollen die gefälligen Bücher dieser Serie mit keinerlei Beiwerk belastet werden. Helen Waddell stellt als Herausgeberin eine Würdigung des im Januar 1933 verstorbenen Verfassers voran, gerecht und treffend, für die ihr die Freunde des vielseitigen Gelehrten und originellen Menschen dankbar sein werden: »gaunt as Merlin and islanded in a fast-encroaching sea of books«.

H. H.

Max Pohlenz, Die griechische Tragödie. Leipzig und Berlin, Teubner. 1930.—Erläuterungen, ebenda 1930. 2 Bände 8°. (Preis geh. 18.— und 10.— RM, geb. 20.— und 12.— RM.)

Sieht man von dem engeren Kreise der Fachgenossen ab, die neben der Darstellung selbst mit uneingeschränktem Dank vor allem den Erläuterungsband als wichtigstes Hilfsmittel zu schätzen wissen werden, so lassen sich zwei Klassen von Lesern des vorliegenden Werkes denken: solche, die nach einer Wesenserkenntnis der griechischen Tragödie suchen, und solche, die in den Umkreis ihrer Bildung als neues Element auch die Werke der griechischen Tragiker einbeziehen wollen. An beide wendet sich Pohlenz, und beiden wird er vieles bieten, vor allem der zweiten Klasse. Wenn er sein Buch im Vorwort als »zusammenfassendes Werk« bezeichnet, so wird man diesen bescheidenen Ausdruck gern in ein Lob verwandeln. In der Tat gibt das Werk die Summe der von der Wissenschaft der letzten Jahrzehnte erarbeiteten Erkenntnisse über die griechische Tragödie. An diesen hat Pohlenz selbst entscheidend Anteil genommen, und so ist sein Buch denn alles andere als ein bloßer Bericht über fremde Meinungen: Darstellung und Erläuterungen zeigen vielmehr, daß jede Aussage auf begründeter, selbst erarbeiteter Anschauung beruht, und daß das Ganze von einer einheitlichen Grundgesinnung getragen ist.

Mit Bewußtsein lehnt Pohlenz sich in seiner Gesamthaltung an Wilamowitz an. Vor allem leitet auch ihn die Überzeugung, daß die attische Tragödie ein einmaliges, nur historisch richtig zu begreifendes Phänomen ist, das nur in einer bestimmten geschichtlichen Situation innerhalb des Hellenentums ans Licht treten konnte, und dessen Überzeitliches erst dann offenbar werden kann, wenn seine zeitliche Bedingtheit hinreichend aufgeklärt ist. So ist denn der Titel des ersten Kapitels »Die Geburt der Tragödie aus attischem Geiste« mit bewußter Beziehung auf Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« gewählt: schon hier soll deutlich werden, daß Tragödie nur unter den religiösen und staatlichen Bedingungen, wie das Athen einer bestimmten Zeit sie bot, entstehen konnte. Und ebenso werden bei der Behandlung der einzelnen Tragiker und ihrer Werke Zeitsituationen als Faktoren zur Interpretation herangezogen, so wenn etwa eine Anzahl euripideischer Dramen zusammengefaßt wird unter den Überschriften »Wiederaufleben des alten Tragödiengeistes in den vaterländischen Dramen des archidamischen Krieges« und »Verändertes Kriegserleben«.

Vor allem aber ist es die geistige Lage des 5. Jh. mit all ihren Wandlungen, zu der Pohlenz die Tragödie dauernd in Beziehung setzt; ja, man kann sagen,

die Geschichte der Tragödie weitet sich ihm aus zu einer Geistesgeschichte des 5. Jh. Er führt uns den Weg von der archaischen Gebundenheit seines Beginns bis zum schrankenlosen Individualismus des Jahrhundertendes. Er zeigt — und dafür wird ihm der besonders dankbar sein, der von der deutschen oder englischen Dramatik her zur griechischen Tragödie gelangt — die ganze Vielgestaltigkeit der Formen des Tragischen, die sich aus der jeweiligen geistigen Lage ergeben. Symbole dafür sind ihm die verschiedenen Verhaltungsweisen der Tragiker zu der wichtigsten Grundgegebenheit des griechischen Geistes, zum Mythos; er umschreibt diese mit den Formeln (die hier angeführt seien, weil sie zugleich den Aufbau der Darstellung verdeutlichen können): »Sinndeutung der heiligen Geschichte«: Aischylos, »Sinnggebung aus neuem Glauben«: Sophokles, »Sinnggebung nach eigenem Erleben und Erfinden«: Euripides.

Mit jener Blickrichtung auf die geistige und historische Gesamtlage hängt es auch zusammen, wenn Pohlenz die staatliche und religiöse Wirksamkeit des tragischen Dichters immer von neuem hervorhebt — zweifellos mit Recht; doch gilt es hier, ein modernes Mißverständnis abzuwehren, das sich nur allzu leicht einstellt. Wenn wir etwa bei ihm lesen: »zum Prediger ward der Dichter, der am Dionysosfeste das Wort nehmen durfte, weil ihn das Volk selber zum Lehrer und Mahner bestellt hatte« (S. 17), so konnte es leicht scheinen, als sei das Dichterische nur Mittel zu einem außerhalb liegenden Zwecke. Deshalb kann nicht stark genug betont werden, daß die Wirksamkeit des Dichters auf nichts anderem als eben seinem Dichtertum beruht, daß sie auf keinen Fall direkt auf das Religiöse oder Staatliche geht: Aischylos ist nicht deshalb Erzieher zum Heroischen, weil er Heroisches ausdrückt, sondern weil sein Wort selbst heroisch ist und deshalb in diesem Sinne wirkt.

Von hier aus ergibt sich ein Einwand, der freilich nicht nur das Buch von Pohlenz, sondern die historisch-philologische Methode überhaupt trifft, daß nämlich das Dichterische zu kurz kommt. Dies muß gesagt werden, so viele Stellen des Werkes auch zeigen, welches Verständnis Pohlenz für dichterische Werte besitzt (um einiges herauszugreifen: die Erörterung über den Logos, S. 6ff., und die Behandlung von Euripides' Medea, S. 258); aber das Entscheidende ist, daß das Dichterische nicht im Mittelpunkt der Betrachtung steht, sondern als ein Element neben anderen behandelt wird. Wie sich bei dieser Betrachtungsweise die Geschichte der Tragödie auflöst in dem Fluidum der allgemeinen Geistesentwicklung, so verliert das dichterische Wort leicht seinen Eigenwert und wird zum bloßen Ausdruck von etwas, das hinter ihm liegend zu denken ist, zum bloßen Begleiter der Handlung. Und doch ist es und bleibt es die einzige Realität, über die wir verfügen, wenn wir uns einem Dichtwerke nähern wollen. So führt denn auch zur griechischen Tragödie kein anderer Weg als der über das Wort der Tragiker selbst. Nur wer diesen zu gehen bereit ist, wird auch den rechten Gewinn von Pohlenz' Buch haben, nur er wird imstande sein, eine Eigentümlichkeit der historischen Methode richtig zu beurteilen, nämlich das, was sie in die Ferne des Geschichtlichen gerückt hat, dem modernen Empfinden näherbringen zu wollen durch Vergleiche mit Gegenwärtigem. Davon ist auch Pohlenz' Buch nicht frei; moderne Innerlichkeit und christliche Gedankengänge sind nicht immer hinreichend ausgeschaltet (so, wenn etwa dem Athener des 5. Jh. ein Bedürfnis nach religiöser Erbauung

zugeschrieben wird, S. 17, oder die griechische Tragodie, wenn auch mit Einschränkungen, mit dem Oberammergauer Passionsspiel verglichen wird, ebenda).

Alle diese Einwände können aber den Wert des Geleisteten nicht mindern. Wer sich heute mit griechischer Tragodie beschäftigt, wird immer wieder gern Pohlenz' Werk benutzen. Wer aber, durch seine Darstellung angeregt, zur Lektüre der Tragiker selbst gelangt, wird am besten der Absicht des Verfassers gerecht werden, wie sie im Vorwort angedeutet ist: »Auch heute tut es not, daß weite Kreise sich der Kräfte bewußt bleiben, die aus der griechischen Tragodie in unser gesamtes Geistesleben überstromen können.«

Georg Rohde.

# ZEITSCHRIFTENSCHAU

Von HUBERT POLLERT und J. W. KINDERVATER

## I. Shakespeares Leben

Die Frage, welcher geistesgeschichtlichen Periode Shakespeare als Mensch und Künstler zuzurechnen ist, beantwortet Max J. Wolff in einem Aufsatz (Germ.-Rom. Mon.-Schr. 21, 1933. S. 425ff.) mit den Worten: »Er (Shakesp.) ist der typische Renaissancemensch, der echte Sohn seiner Zeit; aber er eilt auf der einen Seite seiner Zeit unendlich weit voraus, um auf der anderen ebenso weit hinter ihr zurückzubleiben, wenigstens hinter dem, was damals unter den besten seiner Zeitgenossen schon ein gesicherter geistiger Besitz war« (p. 426). Der Verfasser sucht das nachzuweisen, indem er den Dichter und sein Werk in großen Überblicken betrachtet vom Boden der religiösen und philosophischen Welt aus und ebenso von den geltenden staatsrechtlichen, volkswirtschaftlichen und ästhetischen Theorien der Zeit aus.

## II. Shakespeares Nachleben

Adolf Seebaß macht den dankenswerten Versuch, das Verhältnis von Wilhelm Raabe zu Shakespeare näher zu beleuchten. Der Aufgabe entsprechend, stellt er das Bild Raabes in den Vordergrund; aber die Art, in der er, abgesehen davon, daß er aus Zitaten und Anspielungen in Raabes Werken den Dichter als Verehrer Shakespeares hinstellt, eine mehr als bloß äußerliche Parallelität in der Gestaltungsweise großer Charaktere und typischer Situationen und in der Gedankenführung offenlegt, läßt nicht nur die Gestalt Raabes in neuem Lichte erscheinen, sondern zeigt auch beispielhaft, wie tief die Wirkung des großen englischen Dichters auf den deutschen Dichter der bürgerlichen Sphäre gewesen ist. Seebaß tut gut daran, Ähnlichkeiten in der Gestaltung menschlicher Schicksale bei beiden Dichtern nicht als Beweise für eine unmittelbare Beeinflussung Raabes durch Shakespeare anzusehen. (Germ.-Roman. Mon.-Schrift. 22, 1934. S. 1ff.)

## III. Allgemeines zu Shakespeares Werken

### Stenographie

W. Matthews hat sich schon des öfteren mit der Frage beschäftigt, ob die schlechten Quartos wirklich auf Grund stenographischer Nachschriften bei den Aufführungen entstanden seien (vgl. Sh.-Jb. 69. S. 187). Er befindet sich damit im Gegensatz zu Max Förster, H. T. Price und G. Q. Adams. Nunmehr setzt sich Matthews mit seinen Gegnern auseinander und faßt das Ergebnis seiner Forschungen noch einmal zusammen, das ihn auf seinem ablehnenden Standpunkt beharren läßt. (Libr. 15, 1934. S. 481—498.)

### Shakespeare und Seneca

Als einen Mangel der meisten Schriften über das elisabethanische Drama sieht Allan H. Gilbert an, daß sie zwar den Einfluß von Seneca zugeben, aber nicht klar werden lassen, wie weit und wie tief dieser Einfluß geht und welchem Bedürfnis er entsprungen ist. Daß Shakespeare sich Seneca gegenüber seine Freiheit gewahrt hat, besonders in der Zeichnung der Charaktere, ist nach dem Verf. ein Hauptgrund mit dafür, daß er allein von den Dramatikern seiner

Zeit als Dichter noch lebendig ist. Nach einigen Ausführungen über das Verhältnis von Ben Jonson, Chapman, Webster, Shirley und Ford zu Seneca sucht Gilbert abschließend darzutun, daß es zu einer Wesensverkenntung des Dramas führt, wenn man ein tragisches Stück, das eine große Staatsfrage behandelt, als eine Tragödie eines individuellen Charakters bezeichnet. (Philol. Quart. 13, 1934, S. 370ff.)

#### Die erste Folio

Am 16. Juli 1934 brachte die »Times« (am 19. Juli 1934 das »Berliner Tageblatt« und am 3. August 1934 die »Frankfurter Zeitung«, (Reichsausgabe) die aufsehenerregende Nachricht von der Auffindung eines bisher unbekannten Exemplars der 1. Folio. Es fehlen in dem Bande die 5 ersten Schauspiele. Der nicht zu unterschätzende Wert des Fundes beruht darauf, daß sich in dieser Folio-Ausgabe von der Hand des ersten Besitzers eine große Zahl von Anmerkungen zum Text und von Textkorrekturen findet, die nur so zu erklären sind, daß der Schreiber die Dramen noch zu Lebzeiten des Dichters im Theater gesehen und in dem Folio-Druck nach dem Gedächtnis die sinnstörenden Druckfehler korrigiert hat, oder daß er Zugang zu den Manuskripten des Dichters oder zu verloren gegangenen Drucken besaß. Solange die Fachwissenschaft die Zeitungsnotizen nicht bestätigt hat, wird sich hinter der Hoffnung, vor der Lösung alter Shakespeare-Rätsel zu stehen, der Zweifel erheben.

### IV. Einzelne Werke Shakespeares

#### Titus Andronicus

Wie manche andere Entdeckung in der Folger Shakespeare Library so ergab auch ein Vergleich der in dieser wertvollen Sammlung enthaltenen einzigen Q 1 (gedruckt bei John Danter 1594; zuerst verglichen Sh.-Jb. 41, 211) des Titus Andronicus mit der bis 1905 allein bekannten Q 2 (James Roberts 1600) die überraschende Tatsache, daß Q 2 der Abdruck eines verstummelten Druckes der Q 1 darstellt. R. B. McKerrow gibt das mit Belegen bekannt. In der Annahme der Richtigkeit dieser Ausführungen dürfen neun Zeilen, sowie Lesarten in zehn weiteren Zeilen nicht mehr Shakespeare zugeschrieben werden. (Library 15, 1934. S. 49—53.)

#### Henry VI

Lucille King untersucht in einem Aufsatz erneut das Verhältnis des Dichters zu seinen Quellen. Hat Shakespeare mehr Hall oder mehr Holinshed zu Rate gezogen? Im Gegensatz zu anderen Auffassungen, nach denen der Einfluß von Holinshed überwiegt, bemüht sie sich nachzuweisen, daß der Dichter stärker, als jene zugestehen wollen, sowohl für die Folio-Ausgabe als auch für die Quarto-Drucke Hall benutzt hat. So muß bestimmt auf Hall geschlossen werden an 4 Stellen in Teil 1 des Dramas, an 10 Stellen in Teil 2 und an 19 Stellen in Teil 3. (Philol. Quart. 13, 1934. S. 321ff.)

#### Henry V

Das Geheimnis um die »bad quartos« glaubte W. J. Lawrence mit der Erklärung aufzudecken, daß diese Texte als unautorisierte Bühnenanpassungen betrachtet werden müßten, die von räuberischer Hand den vollständigen Bühnen-

handschriften entnommen und für Provinzaufführungen zurechtgestutzt seien. (Criterion 10, 1931. S. 447—461.) Unabhängig von dieser Ansicht über die schlechten Quartos kommt Gerda Okerlund bei einer Untersuchung über das Verhältnis der Q 1 und F 1 von Henry V. zu denselben Ergebnissen. Danach wurde das Souffleurbuch der Raubhandschrift die Unterlage für die Q von 1600 während das nach dem Raub veränderte ursprüngliche Bühnenmanuskript in der F von 1623 gedruckt wurde. (PMLA 49, 1934. S. 810—834.)

### Midsummer-Night's Dream

Nach einer kurzen einführenden Bemerkung über die Bedeutung des Schicksalsbegriffes für die Welt- und Lebensanschauung des Menschen überhaupt behauptet Anton Gabele, daß Shakespeare im besonderen als Dichter und Mensch zeitlessly mit dem Ratsel des Schicksals rang. Wieder und wieder tritt der Begriff bei ihm auf, in immer neuen Gestaltungen. Nur einmal, im »Sommer-nachtstraum«, hat er diese zusammengetragen »und zu einer Symphonie des Schicksals gestaltet.« Im Gegensatz zu dem Verfasser hat Gundolf in diesem Spiel als »Schöpfungsgrund... die Laune, die schicksalslose oder schicksalsfreie Phantasie« gesehen. (Die Literatur 37, 1934. S. 28ff.)

In Quinces Bemerkung »Some of your French crowns have no hair at all« (I 2, 100) findet William J. Griffin außer der Anspielung auf die »Französische Krankheit«, die Syphilis, u. a. auch eine Hindeutung auf das gleichklingende »heir« und damit auf die 1593 schwebende französische Thronfolgefrage, die auch die englischen Gemüter beschäftigte und erst am 25. Juli 1593 ihre Lösung fand. (Tim. Lit. Suppl. 25. Jan. 1934. S. 60.)

### The Merchant of Venice

Die Gestalt des Shylock in Granvilles »Jew of Venice« wird immer zu Vergleichen mit dem Juden in Shakespeares Drama anreizen. J. Harold Wilson wirft in einem Aufsatz die Fragen auf: Hat Granville den Charakter Shylocks überhaupt anders gezeichnet als Shakespeare? Wenn ja, hat er ihn in der klaren Absicht, das Publikum zum Lachen zu bringen, umgeformt? Haben die Schauspieler diese Absicht des Dichters befolgt? Nach Wilson konnte Granville den Shylock Shakespeares schon nicht übernehmen, weil seine Zeitgenossen den Juden und das Judentum mit anderen Augen sahen wie die Zeit der Elisabeth. Außerdem schrieb er sein Stück für eine bestimmte Theatertruppe und mußte bei der dichterischen Gestaltung seiner dramatischen Personen das individuelle Können einzelner Schauspieler berücksichtigen. Die Theatergeschichte der 40 Jahre, während der Granvilles Stück auf der Bühne lebte, beweist, daß die Figur des Juden als eine komische geboten und aufgefaßt worden ist. (Philol. Quart. 13, 1934. S. 1ff.)

### All's Well That Ends Well

Um die Sinnbedeutung von IV 2, 73ff. entspinnt sich in Times Lit. Suppl. eine Aussprache. Walter Worrall lehnt den von Leon Kellner in seinem Shakespeare-Wörterbuch (1922) gemachten Versuch, die Form »braid(e)« sprachlich zu erklären, ab, hält aber die dort gebotene Deutung »verdorben, lasterhaft« für richtig, ist indes der Auffassung, daß im Text statt »braide« zu lesen sei »mard«.

Diese Form findet sich im selben Stuck in II 3, 315 als »marr'd« und in »Romeo und Julia« I 2, 13 ebenfalls als »marr'd«. (Tim. Lit. Suppl. 8. Nov. 1934 S. 775.) — A. H. T. Clarke vertritt demgegenüber die herkömmliche Auffassung, daß der Ausdruck »braid« am Platze ist und als »deceitful« zu verstehen ist. (Times Lit. Suppl. 15. Nov. 1934. S. 795.)

### Hamlet

Die zweite Quartausgabe des »Hamlet« ist noch in 3 Exemplaren vorhanden, die sich heute in den Vereinigten Staaten befinden. Da sie schwer zugänglich sind, ist die Forschung bis heute auf die unter Aufsicht von Dr. Furnivall entstandene Faksimilcausgabe von Grigg angewiesen. Thomas Marc Parrott hat sich der muhevollen Arbeit unterzogen, diese Ausgabe mit den neuesten photostatischen Wiedergaben der 3 genannten Quartdrucke zu vergleichen, und dabei eine Reihe von offensichtlichen Fehlern in der Grigg'schen Ausgabe entdeckt, die er in einem Aufsatz zusammenstellt. (Mod. Lang. Notes 49, 1934. S. 376ff.)

Henry U. Paul führt uns durch die Geschichte der Hamlet-Drucke in der Hoffnung, zu der Lösung der Frage nach dem vermutlich besten Text ein wenig beitragen zu können. Die Lesarten der zwischen 1676 und 1718 erschienenen Quartausgaben werden auf den Schauspieler Betterton zurückgeführt, der im Personenverzeichnis als Träger der Titelrolle erscheint. Die bereits von Hazeltan Spencer ausgesprochene (auf eine Notiz bei Lewis Theobald zurückzuführende) Vermutung, daß in Wirklichkeit Sir W. Davenant für das Textbild verantwortlich ist, sucht Paul zu erhärten. Nach ihm darf angenommen werden, daß auf die Gestaltung der Bühnenausgabe auch John Dryden seinen Einfluß gehabt hat. — Die nachfolgenden Duodezdrucke, die bis zur Zeit Garricks maßgeblich waren und mit dem Schauspieler Robert Wilks in Verbindung gebracht werden, weisen die Bearbeiterhand von John Hughes auf, worauf L. Theobald mehrfach verweist. Der Verf. macht zum Schluß auf eine von L. Theobald veranstaltete Bühnenausgabe von 1743 aufmerksam, die bislang von der Shakespear-Forschung nicht beachtet worden ist und ihm nur in zwei Exemplaren in der Folger Shakespeare Library bekannt ist. (Mod. Lang. Notes 49, 1934. S. 369ff.)

Die Frage, ob Hamlet und Laertes in ihrem Zweikampf (V 2) nur den Stoßdeggen führten, oder ob die Linke noch mit einem Dolch bzw. Kurzschwert bewaffnet war, wird in einer Folge von Beiträgen in Tim. Lit. Suppl. erörtert. Dover Wilson hat in der Einleitung zu seiner Faksimile-Ausgabe von Silvers »Paradoxes of Defense« im Gegensatz zu einer Erklärung in der Saturday Review behauptet, daß Shakespeare den Kampf mit beiden Waffen ausgeführt haben wollte. Nach E. B. Goodacre läßt der Text in der 1. und 2. Quartausgabe und in der 1. Folio diesen Schluß aber nicht so uneingeschränkt zu. (Times Lit. Suppl. 11. Jan. 1934. S. 28.) — In seiner Antwort (Ebd. 18. Jan. 1934. S. 44) nimmt D. Wilson Bezug auf 2 italienische Abhandlungen über die Fechtkunst, die um 1600 in London bekannt waren und in denen diese Fechtart behandelt ist. In »Romeo und Julia« (III 1, 163—8) findet sich eine Parallele zu der Stelle in »Hamlet«. Galt der Gang mit beiden Waffen um die Jahrhundertwende als modern, so schließt das nicht aus, daß diese Fechtweise um 1620 schon wieder ungebräuchlich war, so daß die Bühnenanweisungen in der 1. Folio sich darüber

ausschweigen. D. Wilson hält es sogar für wahrscheinlich, daß gegen Ende der Regierung Jakobs I. auf der Bühne in dieser Hamlet-Szene nur mit dem Stoßdegeng gefochten wurde. — Evan John (Ebd. 25. Jan. 1934. S. 60) schließt sich in der Grundauffassung D. Wilson an, während E. B. Goodacre in einer späteren Entgegnung (Ebd. 8. Febr. 1934 S. 92) seine Bedenken aufrecht erhält.

Die Dunkelheit, die über Garricks Hamletänderung liegt, scheint sich verziehen zu wollen. Neben manchen anderen Überraschungen hat die Öffnung der Folger Shakespeare Library in Washington 1933 auch die Veränderungen Garricks am Hamlet, und zwar in des Schauspielers eigener Handschrift ans Licht gebracht. G. W. Stone untersucht den Fund gründlich und druckt den strittigen 5. Akt nach der von Garrick benutzten Hamlet-Ausgabe (1747, einer der zahlreichen Neudrucke des Textes »of the accurate Mr. Hughs«) ab, wobei die Änderungen in Fußnoten kenntlich gemacht werden. (PMLA 49, 1934. S. 890—921.)

L. L. Schucking geht der in seinem neuen Buche »Der Sinn des Hamlet« (Lpz. 1935. S. 113) ausgesprochenen Vermutung, Hamlet V, 1 könne nachträglich eingeschoben sein, weiter nach, um die ganze Szene als einen Nachgedanken hinzustellen. Zugleich wird versucht, Verbindungsglieder mit dem Schluß des Dramas zu finden. (RES. 11, 1934. S. 129—138.)

Nach Vordieck wird die schwer zu deutende Stelle »And with no less nobility of love than that which dearest father bears his son, do I impart toward you.« (I 2, 110) verständlich, wenn man annimmt, daß die Zeile durch Druckfehler entsteht ist, daß das Komma fehlen muß und daß statt with wit zu lesen ist. (Engl. Studien 69, 1934. S. 208ff.)

Ist der anonyme Aufsatz über »Hamlet«, »Some Remarks on the Tragedy of Hamlet«, London, 1736, von Thomas Hanmer geschrieben oder nicht? Clarence D. Thorpe kann zwar nicht einen andern Verfasser namhaft machen, glaubt aber beweisen zu können, daß der Aufsatz gewiß nicht von Hanmer stammt. Hanmer ist ein Schuler Popes und bewegt sich als Shakespeare-Herausgeber in dessen Bahnen, während der unbekannte Verfasser des Aufsatzes sich zu Theobald bekennt. Ebenso wenig spricht für die Verfasserschaft Hanners die Tatsache, daß der Unbekannte ein Bewunderer von Addison als Kritiker ist. Ein Stilvergleich läßt auch den Schluß zu, daß der Aufsatz Hanmer nicht zugeschrieben werden kann. (Mod. Lang. Notes 49, 1934. S. 493ff.)

### Othello

K. C. Cameron will die von H. A. Evans 1885 ausgesprochene und seitdem fast dogmatisch gewordene Ansicht, Othello Q 1 sei gegenüber der F 1 fast wertlos, auf ihren Gehalt prüfen. Er stellt im ersten Teile seiner Arbeit (PMLA 49, 1934. S. 762—796) beide Ausgaben nebeneinander und legt ihre Varianten zahlenmäßig fest. Der zweite Teil enthält die Interpretation dieser Vergleichung zum Zwecke einer Wertbestimmung beider grundlegenden Texte. Das führt zu dem Schluß, daß die Q als Ganzes auf keinen Fall schlechter sei als die F, daß sie vielmehr einer weit besseren Würdigung wert sei als bisher. Wahrscheinlich stelle die Q die Bühnenversion dar, die 1620/21 in Gebrauch gewesen sei.

Entgegen der allgemeinen Anschauung, daß Shakespeares Quellen zu Othellos Abenteuer (I, 3) in Mandeville und Plinius zu suchen sind, wirft J. M. French



die Möglichkeit auf, ob Sh. nicht auch Ptolemaus gekannt und benutzt haben könne, der damals sehr häufig gedruckt sei. (PMLA 49, 1934. S. 807—809.)

#### Antony and Cleopatra

A. E. Gunther betrachtet Antonius und Kleopatra als ein Schauspiel auf mythischer Grundlage, von der Vorstellung ausgehend, »in dem großen Dichter sei der mythische Gehalt seines Stoffes wirksam geworden, ... ohne daß ihm das als ein besonderes Wissen bemerklich wurde.« (Deutsches Volkstum 1934. S. 573—579.)

#### Timon of Athens

Viel zu wenig ist nach J. W. Draper (Mod. Lang. Rev. 29, 1934. S. 20—31) über Plan und Zweck von Timon of Athens geschrieben worden; er will das nachholen und entscheidet vorweg, daß der fundamentale Gegensatz — a bankrupt wastrel whose downfall we are expected to lament — Plan des Dramas und Problem seiner Untersuchung ist. Die elisabethanische Haltung gegen »usury« ist der Schlüssel zu Timon. Sie gibt den Zweck des Dramas an, erklärt die Veränderung, die im Laufe des Stückes mit Timon vor sich geht, und vermittelt so die Einheit in Charakter und Plan. Sie macht auch den Unterschied zwischen Shakespeares Timon und dem überlieferten älteren Timon verständlich. Trotzdem ist das Drama kein Problemstück, vielmehr eine Art dramatischer Elegie über die Ritterideale jener kapitalistischen Zeit. Aus allem geht aber auch hervor, daß Sh. als Verf. des ganzen Stücks betrachtet werden muß, wie das Hazlitt und andere ältere Forscher wollten.

#### The Winter's Tale

Die Wiedererkennung von Perdita durch Leontes wird nicht auf der Bühne gezeigt, sondern es wird in einem Dialog zwischen Autolycus und drei »Gentlemen« darüber berichtet. Abweichend von Gervinus sucht Gordon Crosse das damit zu erklären, daß er darauf hinweist, daß der Dichter in dem unmittelbar vorher geschaffenen »Pericles« in einer ähnlichen Situation den Vorgang auf der Bühne sich abspielen läßt und sich hier, weil ihm eine Eindruckssteigerung nicht möglich erscheint, nicht wiederholen will. (Times Lit. Suppl. 13. Dez. 1934. S. 895.)

Vordieck glaubt, daß die dunkle Verszeile »I would land-damn him« (II 1, 143), in der vermutlich ein Druckfehler steckt, leicht verständlich wird, wenn land durch low ersetzt wird. Unter Hinweis auf Stellen bei Dekker und Shakespeares »König Johann« (IV 3, 122), »Othello« (IV 2, 37) und »Macbeth« (V 3, 11) versucht er zu zeigen, daß eine Bildung low-damn als Ausdruckssteigerung nicht ganz ungewöhnlich ist. (Engl. Studien 69, 1934. S. 208ff.)

Anstelle von stables (II 1, 134), das der sinnvollen Übersetzung der Stelle große Schwierigkeiten bereitet, vermeint Vordieck nach Beseitigung eines angenommenen Druckfehlers tables lesen zu dürfen; in dieser Fassung, in der sie an eine zeitbekannte zweideutige Redensart erinnert, ergab die Stelle einen Sinn für die Hörer des Stückes. (Ebd. 208ff.)

#### Sonette

1928 hat G. B. Harrison in Times Lit. Suppl. (29. Nov.) nachzuweisen versucht, daß Shakespeare in dem Sonett 107 auf eine Erkrankung der Königin

Elisabeth im Jahre 1596 anspielt. Diese Auffassung wird von E. K. Chambers (Times Lit. Suppl. 25. Jan. 1934) und B. M. Ward (Ebd. 8. Febr. 1934) mit historischen Beweisgründen zurückgewiesen. Das Jahr 1596 als Entstehungsjahr wird auch von Mark Eccles abgelehnt, der an 1603 festhält, während J. A. Fort wiederum betont, daß die von Harrison für seinen Datierungsversuch beigebrachten Tatsachen noch nicht widerlegt sind. (Ebd. 15. Febr. 1934. S. 108; 22. Febr. 1934. S. 126 u. 22. März 1934. S. 214.)

Statt »nor double penance, to correct correction« in Zeile 12 von Sonett 111 will John S. Kenyon »nor double penance too correct correction« gelesen haben. Er hält das »too« für sprachlich berechtigt. (Tim. Lit. Suppl. 18. Okt. 1934. S. 715.) Demgegenüber verteidigt H. L. R. Edwards die traditionelle Lesart. (Tim. Lit. Suppl. 25. Okt. 1934. S. 735.)

## V. Pseudo-Shakespearesche Dramen

### The Two Noble Kinsmen

Durch eine Untersuchung des Wortschatzes von »The Two Noble Kinsmen« sucht Alfred Hart für seine Überzeugung von der Zugehörigkeit des Dramas zu dem Gesamtwerk Shakespeares, die sich nach neuem unbefangenen Lesen in ihm über allen Zweifel gefestigt hat, den Beweis zu erbringen. Von Shakespeare stammen zum mindesten Akt I, Akt III 1 und Akt V mit Ausnahme der 2. Szene, insgesamt 1091 Zeilen. Die übrigen 1681 Zeilen schreibt der Verfasser Fletcher zu. Ein Hauptkennzeichen für Shakespeares Stil ist, wie die Vergleiche mit andern Dramen zeigen, der im Vergleich zu den Schöpfungen anderer Bühnendichter der Zeit ungewöhnlich starke Gebrauch neuer, d. h. bislang ungebräuchlicher Wörter. (R. E. S. 10, 1934. S. 274ff.; vgl. oben S. 111.)

### Sir Thomas More

Wenn die seit 1871 häufiger geäußerte Ansicht, daß in dem Manuskript von »Sir Thomas More« drei Seiten von der Hand Shakespeares stammen, zutrifft, wann ist dann das Stück entstanden? Mit dieser Frage befaßt sich D. C. Collins in der R. E. S. (10, 1934. S. 401ff.). In seinem Urteil über die 5 bzw. 6 unterscheidbaren Schreiber, die an der Handschrift gearbeitet haben, stützt der Verfasser sich vorwiegend auf W. W. Greg. Alle bisherigen Versuche, die Entstehungszeit des Werkes festzustellen, mußten nach der Meinung von Collins scheitern, da sie sich zu sehr auf rein bibliographisches Material gründeten. Er hofft, mehr Klarheit zu finden, wenn er den Schatten, die die großen politischen Tages- und Naturereignisse auf das Werk geworfen haben, nachgeht. Er entwirft ein Bild der Zeitlage von 1600—1602, die am besten durch den Essex-Aufstand, dessen Spuren im Theaterleben deutlich nachweisbar sind, gekennzeichnet wird. Zum Schluß seiner Ausführungen bringt er eine kurze Darstellung der Entstehungsgeschichte des Dramas, für die er sich auf Mutmaßungen von G. B. Harrison beruft. Collins gibt den hypothetischen Charakter dieser Annahme zu, glaubt aber, aus inneren und äußeren Gründen als Entstehungszeit für das Stück das Jahr 1601 festhalten zu müssen.

## Arden of Feversham

W. J. Lawrence meint, eine Anregung zu einer neuen Untersuchung der Frage nach dem Verfasser von »Arden of Feversham« geben zu können. Er hat in dem Verkaufskatalog einer Bibliothek aus dem Jahre 1792 folgenden Buchtitel gefunden: Cloy's Tragedy of Arden of Feversham, 1633. Das Buch ist nicht mehr auffindbar, aber bei G. Chalmers in »Supplemental Apology for the Believers in the Shakespeare Papers«, 1799, wird ein wandernder Schauspieler Bartholomew Cloys erwähnt, dem 1623 eine Lizenz erteilt wurde. Lawrence glaubt, daß eine Nachprüfung der Londoner Kirchenbücher aus der Zeit um 1600 nähere Einzelheiten ergeben könnte. (Times Lit. Suppl. 28. Juni 1934. S. 460.)

## VI. Das Drama zur Zeit Shakespeares

## Prediger und religiöses Drama

In der Handschriftensammlung des Merton College in Oxford befindet sich eine Zusammenstellung von Predigten aus der Zeit um 1350. Besonderes Interesse erwecken die eingestreuten Verse, die zeigen, daß die Predigtschreiber mit dem religiösen Drama ihrer Zeit bekannt waren und sich von der Verwendung besonderer Kraftstellen aus diesen Volksstücken viel versprochen. Bieten die benutzten Stellen auch kein besonderes Material für Studien zur Geschichte des frühen Dramas, so zeigen sie doch dem Geschichtsschreiber des Dramas, daß die Tradition des religiösen mundartlichen Spieles alter ist, als bislang gemeinhin angenommen wurde. (Carleton Brown in Mod. Lang. Notes 49, 1934. S. 394ff.)

## Aufführungsdauer

Im Verlauf einer Untersuchung über die Bühnenstücke Jonsons, Shakespeares und ihrer Zeitgenossen stellt Alfred Hart folgendes fest: Von den noch vorhandenen Dramen zählt nur ein Achtel mehr als 3000 Zeilen; davon entfallen allein auf B. Jonson und Shakespeare drei Viertel. Die durchschnittliche Länge aller zwischen 1587 und 1616 entstandenen Stücke, mit Ausnahme der von Jonson, beträgt nicht viel mehr als 2400 Zeilen. Die Dauer der Aufführung eines Stückes in den Londoner Theatern betrug in der Regel zwei Stunden, im Sommer sowohl wie im Winter. Kamen noch Tänze, Gauklerdarbietungen usw. hinzu, dann zog sich die Vorstellung unter Umständen über 2½ Stunden hin, beginnend 2 Uhr nachmittags. (R. E. S. 10, 1934, S. 1ff.) Vgl. die Bucherschau dieses Jahrbuchs, oben S. 111.)

## Shakespeares Theatergesellschaft

Im Gegensatz zu Karl G. Pfeiffer, der als Zeitraum für die Reorganisation von Shakespeares Theatergesellschaft die Zeit vom 15. März 1604 bis zum 9. August 1604 festzulegen versucht hat (Times Lit. Suppl. 28. Dez. 1933), beharrt T. W. Baldwin auf seiner bereits früher ausgesprochenen Meinung, daß nur die Zeit vom 19. Mai 1603 bis zum 9. August 1604 in Frage kommen kann. (Times Lit. Suppl. 8. Febr. 1934. S. 92.)

## Dramenverzeichnis in der Folger Library

G. E. Dawson veröffentlicht ein Verzeichnis von elisabethanischen Dramen, das sich in der Folger Shakespeare Library gefunden hat. Es ist in einem Notiz-

buch aus dem Besitz Henry Oxindens aus Barham, Kent (1608—70) enthalten. Ursprung und Verbleib der kostbaren 123 Nummern umfassenden Bucherei lassen sich nicht feststellen. (Libr. 15. 1934. S. 445—456.)

#### Thomas Preston

In einer kurzen Untersuchung befaßt sich Don Cameron Allen mit der Quellenfrage zu dem Drama »Cambises«. Die dargestellte Handlung war von Anfang an inhaltlich so bekannt, daß spätere Herausgeber sich wenig um das Verhältnis des Dichters zu seinen Stoffquellen gekummert haben. Unter den klassischen Historikern, die über Kambyses berichten, waren Herodot und Athenaeus der Zeit des Dichters zugänglich. Während das Drama keinen Rückschluß auf die Benutzung von Athenaeus zulaßt, ist leicht nachzuweisen, daß alle Einzelzüge des Stückes sich bei Herodot vorgezeichnet finden. Nun sucht der Verf. darzulegen, daß Preston nicht Herodot selbst benutzt hat, sondern eine Weltgeschichte seines Zeitgenossen J. Carion (*Chronicorum libri tres*, Frankfurt 1550), dessen theokratische Geschichtsauffassung seinen künstlerischen Absichten mehr entsprechen mußte. Daneben bleibt die Frage offen, ob Preston als Quelle nicht doch noch ein anderes unbekanntes Werk, eins, auf das Carion zurückgeht, oder ein anderes, das von diesem abhängig ist, benutzt hat. (Mod. Lang. Notes 49, 1934. S. 384ff.)

#### Marlowe

Aus der Zeit von Marlowes Gefangenschaft in Newgate berichtet Mark Eccles interessante Einzelheiten. 1593 hatte Marlowe in einem Gespräch mit Richard Baine erzählt, daß er 1589 in Newgate von einem Mitgefangenen John Poole in die Geheimnisse der Falschmünzerei eingeweiht worden sei. Aus einem gerichtlichen Protokoll, das sich mit einem andern Haftling namens Gunston befaßt, zitiert Eccles aufschlußreiche Äußerungen über die Person jenes Poole, der vermutlich die feindselige Einstellung des Dichters gegen Staat und Kirche mit beeinflußt hat. (Times Lit. Suppl. 13. Sept. 1934. S. 604.)

Der Satz »French crowns . . . English counters« in Marlowes »Doctor Faustus« in der Ausgabe von 1604 hat Anlaß zu der Vermutung gegeben, daß die Stelle von fremder Hand in den Text eingefügt ist. Die Frage wird geklärt, wenn die Vorfrage, ob die Zuhörerschaft es 1593 oder früher verstanden hätte, wenn der Clown das angebotene Geld ablehnte und die französischen Kronen mit wertlosen Scheidemünzen verglich, bejaht oder verneint wird. H. Edward Cain sucht durch Erörterung der Münzgesetzgebung in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. nachzuweisen, daß das französische Geld in England allgemein als schlecht bekannt war und daß die Scherze des Spaßmachers über die Wertlosigkeit der französischen Kronen von der Mehrheit der Zuhörer verstanden werden mußten. Die angeführte Stelle nötigt also nicht zu der Annahme, daß sie erst später, nach dem Tode des Dichters, in den Text eingeschoben wurde. (Mod. Lang. Notes 49, 1934. S. 380ff.)

Nach L. J. Mills geht es nicht an, das Drama »Eduard II.« als ein historisches oder überhaupt als ein politisches zu bezeichnen. Der Charakter des Stückes läßt sich weniger nach dem rohen Stoff der Handlung als nach der besonderen Art der Handlungsführung, nach der Motivierung, die den Rahmen des Nur-

Historischen sprengt, nach der Gestaltung der Charaktere, nach der ganzen Atmosphäre beurteilen. Der Kern des Dramas, um den die Handlung schwingt, ist das problematische Freundschaftsverhältnis zwischen dem Könige und Gaveston und später Spencer. Diesem Motiv zuliebe verfährt der Dichter ziemlich unbekümmert mit dem geschichtlichen Quellenmaterial. In der Überbetonung des Freundschaftsgedankens folgt er antiken Vorbildern (Plato) und dem Zeitgeist der Renaissance, der in ähnlicher Weise bei Lydgate, Sir Thomas Elyot, Lyly, Greene, Painter deutlich wird. Mills zeigt ferner, daß Marlowe das Problem schon früher in »Tamburlaine« und dem »Jew of Malta« behandelt hat, ohne ihm jedoch eine Zentralstellung zuzuweisen. (Mod. Philol. 32, 1934. S. 11 ff.)

#### Thomas Kyd

Bei einer Haussuchung wurde 1593 im Besitz von Thomas Kyd ein Schriftstück vorgefunden, das atheistischen Inhalts war. Kyd suchte sich dadurch aus der Verlegenheit zu ziehen, daß er Marlowe als den rechtmäßigen Besitzer hinstellte. Die Frage nach dem Verfasser der Schrift hat bis heute keine befriedigende Lösung gefunden. George T. Buckley meint ihn in der Person des Dorfgeistlichen John Assheton entdeckt zu haben, der 1548/49 wegen Verbreitung arianischer Irrlehren auf Veranlassung von Cranmer in Haft gesessen hatte. (Mod. Lang. Notes 49, 1934. S. 500 ff.)

#### George Peele

Auf 14 Seiten bietet Thorleif Larsen eine bibliographische Übersicht über die Schriften George Peeles. Die Werke, für die Peeles Verfasserschaft nicht feststeht, sind nicht berücksichtigt worden. (Mod. Philol. 32, 1934. S. 143 ff.)

#### Thomas Lodge

In einer Mitteilung in Times Lit. Suppl. (16. Aug. 1934 S. 565) stellt Sidney H. Atkins einige Tatsachen aus dem Leben von Lodges Freund Everard Digby zusammen, die seine bereits früher von ihm vertretene Ansicht, daß Lodges Schrift »Fig for Momus« zwischen 1577 und 1580 entstanden sein muß, wenn sie auch erst 1595 gedruckt wurde, erhärten soll.

Alice Walker setzt ihre in R. E. S. 9, 1933. S. 410 ff. (vgl. Besprechung im Sh.-Jb. 70, 1934. S. 162) begonnene Darstellung von Thomas Lodges Leben fort und bringt sie zum Abschluß (R. E. S. 10, 1934. S. 46 ff.).

#### Ben Jonson

Gifford erwähnt in seiner Ausgabe von Jonson's Werken (1816) Vol. 3. S. 336 einen Quartodruck der »Epicene or The Silent Woman« aus dem Jahre 1612. Da sich kein Original exemplar dieser Ausgabe mehr vorfindet, prüft W. W. Greg die Angabe Giffords, ohne allerdings zu einem positiven Ergebnis zu kommen. (Library 15, 1934. S. 306—315.)

Ruth Hughey berichtet über ein schmales Bändchen »Meditations of Man's Mortalitie« von Alice Sutcliffe, das in 2. Aufl. 1634 in London erschienen ist und sich jetzt im Britischen Museum befindet. Die Betrachtungen sind anspruchslos; ihr kulturgeschichtlicher Wert besteht darin, daß sie ein Licht auf die Geisteshaltung der gebildeten Frau jener Zeit werfen. Von Interesse wird das Büchlein

durch beigefugte empfehlende Verse von Ben Jonson, George Wither, Thomas May, Peter Heywood und Francis Lanton, die bislang anderswo noch nicht veröffentlicht waren. Aus den Versen geht hervor, daß sie in der 1. Aufl. der »Meditations« gefehlt haben. Im wesentlichen sind sie ein Kompliment an die schriftstellernde Frau, die durch ihre Schrift aus der Reihe ihrer Geschlechtsgenossinnen heraustritt. (R. E. S. 10, 1934. S. 156ff.)

#### Marston

E. E. Stoll hat in seiner Diss. (1905) Marstons »Malcontent« 1600 datiert. Dagegen setzten Allen (Diss. 1920), Walley (RES. 9, 1933, S. 397—409; vgl. Sh.-Jb. 70, S. 153) und Chambers (Eliz. Stage 3, S. 431) das Stück in das Jahr 1604. Stoll sucht seine Auffassung zu verteidigen, obwohl er ausdrücklich erklären muß, daß er sie nicht beweisen könne, daß es aber auch den anderen nicht gelingen sei, seine Datierung zu widerlegen. Wichtig ist die Angelegenheit wegen der Frage der Abhängigkeit des Hamlet von »The Malcontent«. (RES. 11, 1934. S. 42—50.)

#### Beaumont und Fletcher

Baldwin Maxwell sucht zeitgeschichtliche Anspielungen in der Tragikomödie »The Pilgrim« so zu fixieren, daß sich daraus schließen läßt, daß das Stück in den letzten drei Monaten des Jahres 1621 entstanden sein muß. Die Beweisdaten findet er besonders in der Erwähnung von Ereignissen aus der Geschichte der Kolonisation von Virginia, in den Hinweisen auf die damals getroffenen behördlichen Maßnahmen zum Schutze des heimischen Gewerbes gegen die Konkurrenz der Ausländer und in dem Anspielen auf Bündnisverhandlungen zwischen Jakob I. und dem König von Polen, deren Ziel ein gemeinsamer Krieg gegen die Turken war. (Philol. Quart. 13, 1934. S. 350ff.)

#### Dekker und Middleton

Margaret Dowling berichtet über eine Gerichtsklage, die am 2. Mai 1621 bei der Sternkammer in London außer gegen andere Personen zweifelhaften Rufes gegen Mary Markham, alias »Malcutpurse«, also Moll Cutpurse die Heldin in »The Roaring Girl« von Dekker und Middleton, erhoben wurde. Dadurch wird klar, wie lebenswahr die diebische Dirne in dem Drama gezeichnet ist. (R. E. S. 10, 1934. S. 67ff.)

#### Middleton

In einem Aufsatz zur Quellenfrage von Middletons Komödien sucht R. C. Bald festzustellen, wie weit einzelne dramatische Züge und Episoden teils auf wirkliche Tagesereignisse, teils auf die Tagesliteratur zurückzuföhren sind. Wenn sich auch heute Genaueres schwer noch nachweisen läßt, so ist doch nicht daran zu zweifeln, daß in den Komödien Gestalten und Vorkommnisse aus der Skandalchronik von London mehr oder minder scharf umrissen nachgezeichnet sind, wenn auch im besonderen Falle unter Anlehnung an literarische Vorbilder nicht zuletzt an Flugschriften mit aufsehenerregenden Mitteilungen über das Leben in der Londoner Unterwelt (»Your Five Gallants«, »The Phoenix«), Verschiedentlich lassen sich Stellen auf Greene zurückföhren. Die Vorliebe für das

Verkleidungsmotiv hat Middleton mit seinen Zeitgenossen gemeinsam. (Journ. Engl. Germ. Philol. 33, 1934. S. 373 ff.)

#### John Ford

1613 erschien in London im Druck ein erbauliches Gedicht »Christ's Bloody Sweat, or the Sonne of God In His Agonie«, 1614 eine Prosafugschrift »The Golden Meane«, beide von einem ungenannten Verfasser. Joseph Hunter hat im 3. Bande von »Chorus Vatum« bereits offen die Vermutung geäußert, daß beide Schriften John Ford zum Verfasser haben. John Sargeant hat jetzt genauere Untersuchungen über diese Frage angestellt und kommt zu folgenden Ergebnissen. Die Versdichtung besitzt keinen bedeutenden literarischen Wert, wenn auch größeren als Fords frühere Dichtung »Fames Memoriall«. Die Widmung an den Earl of Pembroke erinnert stark an die Widmungen in anderen Werken des Dichters. Manche Stellen im Text bilden Parallelen zu »'Tis Pity«, vereinzelt auch zu »Broken Heart«. Die Flugschrift »The Golden Meane« weckt die Erinnerung an »The Line of Life«. (R. E. S. 10, 1934. S. 165 ff.)

### VII. Nichtdramatische Literatur zur Zeit Shakespeares

#### George Turberville

Während die Quellenfrage für die Nummern 1, 3, 4, 6, 7, 9 und 10 der »Tragical Tales« von George Turberville als gelöst angesehen werden darf, gibt doch der Dichter selbst Boccaccio als Quelle an, lag über den Erzählungen Nummer 2, 5 und 8 noch ein Dunkel. René Pruvost kommt in einer neuen Untersuchung zu dem Ergebnis, daß diese Geschichten sich auf die von dem Italiener Mambrino da Fabriano herrührende Übersetzung der Schrift »Silva de varia lecion« des Spaniers Pero Mexia zurückführen lassen. (R. E. S. 10, 1934. S. 29 ff.)

#### John Donne

Nach George Williamson hat John Donne seine freigeistige Welt- und Lebensanschauung nirgendwo so geistreich und paradox ausgesprochen wie in seiner Schrift »Biathanatos«, die erst 1646 von seinem Sohn veröffentlicht werden durfte. Ausgehend von dieser Schrift und dem durch sie veranlaßten Buche von John Adams über den Selbstmord (1700), zeigt der Verf. die innere Entwicklung des Dichters vom philosophischen Naturalismus zum Skeptizismus und Relativismus und dann zum christlichen Glauben hin. (Philol. Quart. 13, 1934. S. 276 ff.)

E. G. Lewis gibt dem Gedicht von Donne »The Dreame« eine andere Deutung als der Herausgeber von Donnes Werken, Grierson, es tut (Vol. II, S. 76), der das Gedicht dunkel nennt. Er interpretiert es auf der Grundlage eines semantischen Dualismus, der sich sowohl auf »image« als auch auf »heart« bezieht. (Mod. Lang. Rev. 29, 1934. S. 436—440.)

#### Greene

Im Anschluß an die Untersuchung von C. E. Saunder über die gleiche Frage (vgl. Sh.-Jb. 70. S. 160) will H. Jenkins (RES. 11. 1934. S. 28—41) die Echtheit der Schriften »a Groatsworth of Wit« und »Never too late« feststellen. Doch

kommt er nicht zum gewünschten Ziel. Gegen Saunders, der die Verfasserschaft Greenes bei beiden Erzählungen für durchaus unbewiesen und zweifelhaft hält, behauptet er allerdings, daß wohl kaum noch Schwierigkeiten bestehen könnten, Greene als Verf. der Schriften zu betrachten. Das letzte Wort sei jedoch noch nicht über diese strittige Frage gesprochen worden.

#### Epigramm-Sammlungen

Margaret C. Pitnam will beweisen, daß unter den sieben Epigrammsammlungen, die 1606—1626 unter den Sigeln H. P. bzw. W. P. herauskamen, Henry Peacham nur eine, nämlich »The More the Merrier« (1608) geschrieben hat, von den anderen sechs aber drei zweifellos Henry Parrot zum Verf. haben müssen (The Mowse-Trap 1606, Epigrams 1608, Laquei Ridiculosi 1613), während die Verfasserschaft der letzten drei Sammlungen (The Mastive 1615, The Gossips Greeting 1620, Cures for the Itch 1626) wahrscheinlich auch bei Parrot zu suchen sei. Schwierigkeiten bietet unter diesen »The Gossips«, deren Widmungen nicht H. P. sondern W. P. signiert sind, obwohl sie in Stationer's Register unter Henry Parratt eingetragen sind. (Mod. Lang. Rev. 29, 1934. S. 129—136.)

#### Sir Philip Sidney

Der Umfang der persönlichen und politischen Allegorie in Sidneys »Arcadia« läßt sich nicht so scharf abgrenzen wie der in Spencers »Feenkönigin«. James Holly Hanford und Sara Ruth Watson glauben, der Zahl der identifizierbaren Personen eine hinzufügen zu können: der Ritter Lelius aus dem Gefolge der Königin Helen von Korinth ist niemand anders als Sir Henry Lee, ein mit Sidney befreundeter Hofling aus der Umgebung der Königin Elisabeth. (Mod. Phil. 32, 1934. S. 1ff.)

#### Spenser

C. G. Smith will nachweisen (PMLA 49, 1934. S. 490—500), daß Spenser im 4. Buche der Faerie Queen die Freundschaft als Wirkung der ursächlichen kosmischen Liebe im Menschendasein erklärt und diese Auslegung auf der Lukrez entnommenen Hymne an Venus gründet. Zugleich wird auf ein enges Verhältnis zwischen Faerie Queen, 4 und Mutabilitie geschlossen, das nicht nur ein helles Licht auf des Dichters großes Interesse am 4. Buche seines Werkes wirft, sondern auch Hilfen zur Datierung von Mutabilitie bietet, das Verf. bald nach 1590 ansetzt.

B. Stirling unternimmt es (PMLA 49, 1934. S. 501—538), Spenser vor der Belastung der Pedanterie im »Garden of Venus« zu schützen. Deshalb prüft er Spencers Stellung zu der Philosophie. Er hofft, den Garden seines Charakters als einer technischen Geschichte der Philosophie entkleiden zu können, so daß das Gedicht nicht länger mehr als ein »catalogue of fallacies« betrachtet werden kann.

Wie E. Buysens darlegt, wird die Allegorie in dem »Buch der Heiligkeit« in Spencers »Faerie Queene« leichter verstandlich, wenn man weiß, daß der Schlüssel dazu in Calvins »Institution Chrétienne« zu finden ist. Der Verf. verweist für Einzelfragen auf seine Studie über den »Kalvinismus in der Feenkönigin von Spenser« in der Revue Belge de Philologie et d'Histoire (1926) (Times Lit. Suppl. 11. Jan. 1934. S. 28.)



Den schon oft behandelten Streit, ob Spenser's »Muiopotmos« ein komisches Heldengedicht ist oder nicht, möchte Isabel E. Rathborne schlichten. Sie lost die Frage so: Spenser beabsichtigte ein längeres komisches Gedicht über den Kampf zwischen der Spinne und der Fliege zu schreiben. Die erste Stanze gibt das bekannt. Die »two mighty ones« sind wahrscheinlich Aialnall und Muscaroll. Clarions Tod bildet dann die Ursache zu dem Kampf. Des Dichters Vorbilder sind ohne Zweifel die *Batrachomyomachia* und Heywoods »The Spider und the Flie«. Die fast allen Kommentatoren unbekannten Beziehungen zwischen den drei Gedichten werden im einzelnen nachgewiesen. (PMLA 49, 1934. S. 1050—1068.)

Unter Anknüpfung an die Tatsache, daß die traditionelle Auffassung, nach der Spenser als Dichter nur auf klassische, antike Vorbilder zurückzuführen sei, schon länger umstritten ist, bemüht sich T. P. Harrison nachzuweisen, daß zwei Gedichte, »March« aus dem »Shepherd's Calendar« und »Astrophel«, auch nicht unmittelbar klassischen Ursprungs sind. Das erste Gedicht zeigt mehrere überraschende Parallelen zu Ronsards »L'Amour oyseau«; das zweite verrät zwar auch die Abhängigkeit vom französischen Vorbilde, aber sie wird weniger deutlich. (Mod. Lang. Notes 49, 1934 S. 139ff.)

## VIII. Zeitkultur

### Zeitkultur in Shakespeares Dramen

Nach John W. Draper hat sich die Shakespeare-Forschung bislang zu wenig damit abgegeben zu untersuchen, wie weit sich in dem Werk des Dichters das Leben der elisabethanischen Zeit spiegelt. Unter Hinweis auf mehrere eigene Veröffentlichungen an anderer Stelle unternimmt der Verf. es hier, ein Bild von der Bedeutung der Begriffe Hof und Land, Hofleben und Landleben für den Dichter und von dem Wechsel in seiner Haltung gegenüber dem Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Welten zu geben. Der Realismus in den für jene Zeit typischen Gestalten Shylock, Malvolio, Orlando, Timon usw. ist Shakespeares Zutat; dadurch werden bei ihm die Schatten der Quellen zu lebendigen Gestalten. Der Gegensatz zwischen Stadt und Land auf wirtschaftlichem und geistigem Gebiet lag so offen, daß es verwunderlich erscheinen muß, daß das Drama vor Shakespeare sich davon nicht starker berührt zeigt. Noch im 16. Jahrh. standen ethische und religiöse Streitfragen im Vordergrund des öffentlichen Interesses. Von Shakespeares Mitlebenden scheint Greene noch am tiefsten die sozialen Gegensätze gefühlt zu haben. Bei Shakespeare selbst werden die genannten Spannungen am deutlichsten in den Komödien der 1. und 2. Periode sichtbar. In seinen späteren großen Dichtungen sind die Konfliktstoffe wesentlich anders gelagert, so daß das soziale Thema zurücktritt, wenn nicht gar verschwindet. (Journ. Engl. Germ. Philol. 33, 1934. S. 222ff.)

In einer kurzen Studie prüft Louise D. Frasure die Konstablergestalten in Shakespeares Dramen auf ihre kulturhistorische Echtheit. Nachdem sie an Hand rechts- und kulturgeschichtlicher Darstellungen gezeigt hat, in welch zweifelhaftem Ruf die öffentlichen Gesetzeshüter wegen ihrer geistigen und moralischen Minderwertigkeit standen, gibt sie ein Bild von ihrem Auftreten im elisabethanischen Drama. Der Weg führt von Lyllys »Endymion«, Greenes »Friar Bacon« und Marlowes »Jew of Malta« zu Shakespeare. Dull in »L. L. L.« bleibt als Figur

noch ganz am Rande des Stuckes und wirkt nur durch seine tolpatschigen Wortverwechslungen erheiternd. Dogberry in »Much Ado« tritt schon als Mitträger der Handlung auf und bietet ein durchaus realistisches Bild eines Schutzmannes jener Zeit. Elbow in »Measure for Measure« wirkt wieder weniger durch die Komik als durch den satirischen Realismus seiner Rolle. Während Dull noch ländlicher Umwelt entstammt, ist Elbow schon der typische Vertreter seiner Klasse in der Großstadt London. In den nachfolgenden Werken des Dichters ist kein Raum mehr für den tolpelhaften Polizisten. Er begegnet uns wieder in Jonsons »The Devil is an Ass« und »Tale of a Tye«, in »Eastward Ho« von Chapman, Jonson und Marston, in Shirleys »Constant Maid«, in Glapthornes »Wit in a Constable«. (Anglia 58, 1934. S. 384ff.)

### Königin Elisabeth

Die alte und schon populäre Überlieferung von der Liebe der Königin Elisabeth zu Wissenschaft und Kunst zweifelt B. B. Gamzue an. Aus zahlreichen zeitgenössischen Beispielen schließt er, daß das Ansehen der Königin in dieser Richtung weniger ihren Taten entspringt, sondern vielmehr als eine auf den uberaus knecherischen Widmungen beruhende Legende zu betrachten ist. Allerdings tut diese Feststellung der Geistesgröße Elisabeths keinen Abbruch, die trotzdem eine rechte Tochter der Renaissance genannt werden kann. (PMLA 49, 1934. S. 1041—1049.)

Ruth Hughey macht einige Bemerkungen zu einem Jugendwerk der Königin, der Übersetzung »The Glasse of the synneful soule« aus dem Französischen »Le miroir de l'âme pécheresse« von Margarete d'Angoulême. Sie nennt alle erreichbaren Drucke und vergleicht sie miteinander nach Aufbau und Inhalt, Herausgeber und Drucker. (Library 15, 1934. S. 237—240.)

### Lady Lettice Knollys

Ph. D. Hicks gedenkt der 300. Wiederkehr des Todestages einer der bedeutendsten Frauen aus der Elisabethzeit, Lettice Knollys, Countess of Leicester, die am 25. 12. 1634 im Alter von 94 Jahren starb. Sie war eine Base der Königin, die Mutter Roberts, Earl of Essex und durch ihre Tochter Penelope mit Sir Phil. Sidney und Robert Dudley, Earl of Leicester, verwandt. (N. Q. 167, 1934. S. 435—438.)

### Bühnengestalten zur Zeit der Elisabeth.

Cornelia C. Coulter setzt sich mit den Gedanken, die Wilson O. Clough in Philol. Quart. 12, 1933. S. 255 ff. (vgl. Sh.-Jb. 70, 1933. S. 166) über das Thema: Das gebrochene Englisch von Ausländern auf der Bühne um 1600, geäußert hat, auseinander. Nach ihr geht es zu weit, das Latein einzelner Gestalten bei Plautus oder Terenz als verderbt zu bezeichnen; es ist eben das volkstümliche Latein der Römer des 3. und 2. Jahrh. v. Chr. Beide Dichter versuchen noch nicht, Gestalten in ihren Werken durch sprachliche Besonderheiten zu charakterisieren. Erst in späteren lateinischen Komödien wird der Versuch gemacht, Landfremde, Ausländer und Provinzler, auftreten und sprechen zu lassen und dadurch dem Bühnenstück Zeit- und Ortsfarbe zu verleihen. Und diese Tradition ist von einzelnen Dramatikern zur Zeit der Elisabeth wieder aufgegriffen worden. (Philol. Quart. 13, 1934. S. 133ff.)

## THEATERSCHAU

### SHAKESPEARE AUF DER DEUTSCHEN BÜHNE 1933/34

Eine Übersicht im Auftrage von DR. ERNST LEOPOLD STAHL  
bearbeitet von DR. ERIKA ANDERS

Schon bei oberflächlicher Durchsicht des vorliegenden Materials zeigt sich für die Berichtszeit, die sich diesmal auf die gesamte Spielzeit 1933/34 und die erste Hälfte der Spielzeit 1934/35 erstreckt, selbst wenn ein kleiner ziffernmäßiger Rückgang an der Gesamtzahl zu beobachten sein sollte, eine allgemeine Steigerung des Interesses an Shakespeare-Aufführungen (Egon Mühlbach gibt für 1933 insgesamt 1038 Aufführungen an gegen 1034 für 1932), ein Wandel, der eine Strukturveränderung der gesamten Spielplangestaltung und eine Wandlung in der künstlerischen Gesinnung anzukundigen scheint. Da es an bedeutsamen jungen Talenten fehlt, die der neuen Problematik altgewohnter Seelen-, Geistes- und Lebensbindungen und dem Zeitgeschehen wesentliche künstlerische Gestalt zu geben vermöchten, und da anderseits Publikum und verantwortliche Bühnenleiter Experimenten mit in ihrem Wert und ihrer Wirkung noch unerprobten Autoren skeptisch gegenüber stehen, so greift man allerorten auf die Meister des deutschen Theaters zurück: Schiller, Goethe, Kleist, Lessing, Hebbel und — Shakespeare, der zu allen Zeiten einer der wesentlichsten Bestandteile des deutschen Theaters sein wird. Neben dieser veränderten Auswahl des Stofflichen wird eine neue Auffassung von der Aufgabe des Regisseurs und den Mitteln der Darstellung spürbar. Das in den Nachkriegsjahren bis weit in die zwanziger Jahre hinein äußerst erregte und ständig gespannte, aber keineswegs zentrierte künstlerische Gefühl führte den Regisseur von einem Versuch, von einer subjektiven Interpretation zur andern. Diese Dinge sind noch zu nah, um schon vergessen und völlig überwunden zu sein, aber es hat sich bereits ein Stilwandel angebahnt, der aus tastenden Versuchen entsteht. Man ist nun bemüht, objektiv alle Kräfte, die im Werk selbst liegen, freizumachen. Das ehemals vielleicht oft zu sehr betonte geistig-seelische Geschehen, das der atmosphärischen Gestaltung der Umwelt entraten zu können glaubte, hat sich in eine neue Anschaulichkeit gehüllt, da es ja der Sinn der Schau-Bühne ist, farbiges, blutvolles, in der Atmosphäre eindeutig gebundenes Theater zu geben; denn jede in sich auch vielleicht noch so berechnete Abstraktion muß sich auf die Dauer um ihre eindringliche Wirkung bringen, da ihr die

Anschaulichkeit versagt ist. Dienst am Kunstwerk, Aufspüren der geheimen Absichten des Dichters und des atmosphärischen Raumes des Dramas und ihre möglichst vollendete Sichtbarmachung — das ist der neue Darstellungsstil, der sich langsam herauszubilden beginnt und der gleichweit von reizlosem Historismus wie von einem ekstatischen Expressionismus oder einer theatralisch ebenso unfruchtbaren Gefühlssachlichkeit entfernt ist.

*Berlin* darf wohl allein schon durch die gegenüber den Vorjahren außergewöhnlich hohe Anzahl von 9 großen Shakespeare-Neueinstudierungen innerhalb ungefähr fünfviertel Jahren als das augenblickliche Zentrum der Shakespeare-Renaissance betrachtet werden. Fünf dieser Inszenierungen waren zugleich glanzvolle Eröffnungen der Spielzeiten 1933 und 1934 in verschiedenen Häusern.

Das Staatliche Schauspielhaus eröffnete die Spielzeit 1933 unter seinem damaligen Intendanten Dr. Franz Ulbrich mit »*Julius Cäsar*«. »Von zwei Seiten gestaltet Shakespeare die Tragödie des Cäsar, die ihm zur Tragödie des Brutus wurde. Das politische Drama stößt mit dem Charakterdrama zusammen. Es geht um zwei Staatsformen: Monarchie und Republik. . . . Es ist zeitgemäß im besten Sinne, wenn Shakespeare die Begriffe ‚Macht‘ und ‚Gewissen‘ konfrontiert, die Bedeutung von ‚Blut‘ und ‚Geist‘ abwägt. . . . Alle diese Dinge klingen in Franz Ulbrichs sorgsamer und gewichtiger Inszenierung an, aber es liegt nicht der Ton auf ihnen. Ob Ulbrich durch die Besetzung des Brutus in die psychologische Interpretation gedrängt wurde oder ob er Friedrich Kayßler mit der diesem ausgezeichneten Darsteller fremden Rolle betraute, weil er die Charaktertragödie herausstellen wollte, läßt sich nicht entscheiden. Kayßler gab dem Brutus schweres Gewicht, er spielte mit ganz klaren und deutlichen Mitteln den geraden Freund des Cäsar und den ehrlichen Freund der Freiheit. Binen festen Kerl, der unter dem ethischen Konflikt schwankt, ein wenig schwankt. Er grübelt lange, ehe er sich zur Tat, dem Mord am Freunde entschließt, und der Entschluß ist nur zu einem geringen Teil vom Fanatismus eingegeben. Eine absolut genommen prachttvolle Leistung, die das Gewicht der Aufführung ungehörlich verschob. Weil die Gegenspieler nicht gegen sie aufkamen, weil die Volksszenen schwächer wirkten als die Brutusszenen.« (W. Dr. Vossische Zeitung 2. IX. 33.) Der Cäsar Walter Franks war kein ebenbürtiger Widerpart des Brutus. »Es ist eine Rolle, deren Charakter nur historisch vorausgesetzt, doch nicht dramatisch ent-

wickelt wird. Diese Figur ‚tut‘ nicht, sondern sie muß erdulden, was die andern tun. Ihr Geistiges ist allgegenwärtig im Drama. Ihr Körperliches ist Symbol, doch keine ‚Rolle‘! Walter Frank spielte den ‚Herrscher‘ mit den Zügen des Mißtrauens und des Wahns. Er spielte ihn gut; aber er füllt den roten Mantel nicht mit dem Leib der Majestät — wie Kayßler den Brutus mit der Würde der Idee erfüllt. Der Cäsar Shakespeares ist eine Figur mit einer Gloriele. Nur die Gloriele glänzt und belichtet. Sie ist nur Strahl und Geist. Aber Brutus ist begeisterter Mensch.« (Bernhard Diebold. Frankfurter Zeitung 7. IX. 33.) Das Gleichgewicht zwischen den beiden Hauptpersonen war also gestört, auch der Hintergrund des großen Staatsdramas blieb vielleicht zu undeutlich: »Denn . . . hingerissen vom Schicksal des einzelnen, muß man doch immer wieder bekennen, daß Staat und Volk die großen, auf dem Zettel nicht bezeichneten Gestalten sind, von denen letzte Erschütterung ausgeht. . . . Franz Ulbrich packt seinen Shakespeare unbekümmert an, nicht von innen, sondern von außen, meingerisch wenn man will, das braucht noch kein Vorwurf zu sein. Dieser Regisseur spart nicht mit Maschinen und Prospekten, der szenische Aufbau verschwendet sich ganz im Realen. Auf diese Weise gelingen Franz Ulbrich einige große Bilder (geschaffen von Benno von Arent). Brutus empfängt die Verschwörer in einem südlichen Atrium, das an pompejanische Vorbilder erinnert. Sehr schön. Für die großen Massenszenen bevorzugt Ulbrich breite, freie Treppenaufbauten, die zur Höhe eines römischen Tores mit dem weiten Hintergrund des Kuppelhorizonts emporführen. Cäsar spricht also aus der Höhe und sinkt sterbend, Stufe für Stufe, hinab. Szenischer Gipfel: die Ansprache des Antonius, die Bühne platzt vor Menschen, die emporragenden Hände, die sich schließlich zu Fäusten ballen, treffen das schaulustige Auge gewaltig, und der Schlußeffekt, das Anzünden der Fackeln an den Flammen, die links und rechts neben Antonius vor dem dunkeln Himmel lodern, ist bestes, großes Theater. . . . Im übrigen wechselt Ulbrichs Spielleitung zwischen Dämpfung und jähem Ausbruch. Hier sind Tempo und wechselseitige Abstimmung nicht immer getroffen. Der Beginn schleppt, und so schleppen auch die letzten Szenen.« (Hans Fleming. Berliner Tageblatt 2. IX. 33.) »Nächst der Szene der Ermordung . . . machte den stärksten Eindruck die Forumszene . . . weil hier Mithel als Marc Anton eine schauspielerische Virtuosenleistung gab, die ganz ohne Vorbild aus dem Temperament des Künstlers

heraus geschaffen war. . . !. Sein Antonius ist ganz der große Schauspieler, dem die Leiche des Ermordeten eben das Mittel, man möchte fast sagen: das Requisit ist, um durch ihre Enthüllung den Sinn des Volkes nach seinem Sinne zu lenken. . . . Trefflich die disziplinierten Massenszenen, mehrere fesselnde schauspielerische Leistungen — aber das ist noch nicht genug, wenn eine einheitliche großzügig-dramatische Führung zu vermissen bleibt, . . . wenn nicht mit zwingender Notwendigkeit die Tragik offenbar gemacht wird, die sich mit weltgeschichtlicher Logik an eine Tat heftet, bei der sich gemeinnützige und eigennützige Motive unrein vermischen.« (Franz Köppen. Berliner Börsenzeitung 2. IX. 33.)

Bei der nächsten Shakespeare-Premiere »*Der Widerspenstigen Zähmung*« in der Volksbühne unter Heinz Hilpert sind die in vielem weit auseinandergehenden Pressestimmen einig nur in dem Bericht über den außerordentlichen Beifall der Premierenbesucher. Hilpert läßt die Rahmenhandlung, die Farce des betrunkenen Kesselfickers, weg und nimmt durch einen entscheidenden dramaturgischen Gedanken der Zähmungskomödie alles Derb-Rupelhafte, und zwar in der »Durchgestaltung der ersten Begegnung von Petruchio und Katharina. Petruchio mag vorher noch so sehr damit renommieren haben, daß er Katharina, sie sei so zanksüchtig wie sie wolle, schon zähmen würde, die Hauptsache sei das Geld, das sie mitbringe — alle seine Vorsätze sind in dem Augenblick umgeworfen, als er Katharina das erstemal erblickt.« (Herbert Ihering. Magdeburger Zeitung 12. X. 33.) Hilpert läßt »die erste Begegnung der beiden von einer so zarten Musik begleiten, und ihre Augen müssen derart befangen und geblendet sein vom ersten Augenblick, daß wir sofort erkennen, das ist die große Liebe auf den ersten Zug. Und mag der joviale Paul Hörbiger auch noch so toben — er spielt ja nur falsches Spiel, um zu gewinnen. Und mag die Dorsch mit ihrer süßen Stimme noch so kreischen in Tönen der Empörung — sie wehrt sich nur aus Scham gegen ihre Hingabe. Das ist nicht der brutal komödienhafte Geschlechterkampf des altenglischen Lustspiels; es ist noch weniger eine Strindbergische Haßliebe. . . . Nein, hier stehen, in Hörbiger und der Käte Dorsch, zwei Menschen, die an Stelle der Nerven nur ein Herz haben. Sie können sich nicht verwandeln. . . . Zwei Persönlichkeiten überzeugen uns, daß die Liebe eine sehr innerliche Sache ist, und daß im Streiten mehr Anteilnahme liegen kann als im stummen Frieden einer entseelten Langeweile.« (Bernhard Diebold.

Frankfurter Zeitung 17. X. 33.) Durch diese seelische Vorbereitung des Ausganges ist eine psychologische Entwicklung von Petruchio und Katharina überflüssig geworden, und die Regie Hilperts, »der so die ganze Komödie in einer einfallsreich lustigen Bewegung erhielt und darüber hinaus für eine liebenswürdige Vermenschlichung der an sich etwas rohen Schwankhandlung gesorgt hatte« (I. B. Neue Badische Landeszeitung 11. X. 33), gab »ein buntes Märchenspiel, florentinisch in den Szenenbildern Willi Schmidts, barock in den Kostümen, knapp und schmelzend im Ablauf. Die Verwandlungen mit der Drehbühne bei verdunkeltem Theater . . . erforderten nur wenige Sekunden. Die Pausen werden durch Ecossaisen und andere leichte Musik Beethovens ausgefüllt. Hier kann man nicht recht mit, der Stil ist nicht getroffen, und ein paar muntere Akkorde unbestimmten Charakters wären besser gewesen.« (Hans Flemming. Berliner Tageblatt 7. X. 33.) So ist denn Hilperts Petruchio »nicht der Gewaltmensch und Menschenbändiger, sondern im Grunde ein lieber Kerl, der seinem Käthchen nur möglichst rasch und schmerzlos in die gleiche freundlichere Welt des warmen gemeinsamen Daseins helfen will, in der er steht. Und Käthchens Wut und Temperament sind auch nicht so böse gemeint: sie wird nicht verwandelt, sondern dazu gebracht, das Theater der bösen Laune und der bösen Worte aufzugeben und sich auf ihr eigentliches mildes Wesen zu besinnen. Aus dem Kampf der Wesen wird die Komödie in ein Schauspiel des Kampfes transponiert. Es ist nicht *die* Lösung der Aufgabe, die Shakespeare hier stellt, aber es ist *eine* Lösung. . . . Es ergibt sich ein buntes fröhliches Spiel, das, da es von dem Zuschauer von Anbeginn nicht als realer seelischer Vorgang aufgenommen wird, zugleich von ihm als nirgend wirkliche Härten des Daseins aufzeigender Spiegel eigener Kämpfe um die Vorherrschaft empfunden und darum doppelt vergnügt beklatscht wird. . . . Frau Dorsch bringt beides mit, das Temperament wie die Weichheit; ihre Stärke aber liegt doch in den Momenten, in denen sie sich lösen . . . kann. Sie bringt den Zorn, den wilden Willen, das Rechthaberische mit leichter Überbetonung, die diesen Zügen von vornherein das Wesen nimmt, ihnen den Charakter des Spiels mit der Lust am Spiel seiner selbst gibt. So kann sie am Ende vor der stärkeren männlichen Kraft kapitulieren, auf die Betonung verzichten und unter ihr das eigentliche Wesen aufstrahlen lassen. Sie . . . gibt so bewußt ein Spiel auf, um ein anderes, weiblicheres, das der Nachgiebigkeit, an seine Stelle zu setzen,

daß eine sehr hübsche amüsante Wirkung rein aus dem Theater der Weiblichkeit entsteht. . . . Petruchio war Hörbiger. Auch seine Natur kommt den Voraussetzungen der Regie Hilperts von selbst entgegen: er ist nicht das geniale Rauhe, das Shakespeare meinte, . . . er ist ein reizender Kerl, der den wilden Mann nur spielt, genau wie Käthchen das wilde Weib. Es ist noch weicher als sie, und manchmal wundert man sich, wie er überhaupt die Energie aufbringt, die für eine solche Pferdekur . . . eigentlich nötig ist. Gerade dadurch aber nimmt er dem Vorgang das den heutigen, seelisch unerfahrenen Zuschauer Störende: er hilft auf eine sehr reizende Art mit, das Drama aus dem Unmittelbaren ins reflektiert Bürgerliche zu übertragen und damit den Erfolg wenn möglich noch zu steigern.« (Paul Fechter. Deutsche Allgemeine Zeitung 8. X. 33.) Andere Stimmen sehen nichts von dem Märchen dieser Verinnerlichung. Hilpert gibt »Shakespeare auf Flämisches sozusagen, saftig und oft so derb, daß man glauben konnte, nicht die Veredelung, die Shakespeare vornahm, sondern die naivere und brutalere Vorlage dieser Komödie von dem Marlowe-Schüler vor sich zu haben. Auch das Ins-Publikum-Hineinspielen paßt dazu.« (O. E. Hesse. BZ am Mittag 7. X. 33.) Oder: »Hilpert spielt das Stück, wie es allein gespielt werden kann, als Farce. Er packt kräftig zu, wie wir es von seinem gesunden Theatertemperament gewöhnt sind, gibt derb, was derb ist. . . . Er hat den Zug ins Groteske und verbietet so jede Bedenklichkeit. Seinem Petruchio glauben wir, weil er kein ‚Problem‘ lösen will, sondern einen Fastnachtsscherz betreibt. Und das Käthchen . . . will keine Spielverderberin sein . . . sie ist nur überschäumende lachende Tollheit. . . . Und was Hilpert sonst noch auf der Drehbühne auf- und abwirbelt, ist bei aller Gelöstheit ein herrliches in sich geschlossenes Ensemble.« (F. K. Wiesbadener Tageblatt 28. X. 33.) Es fanden sich auch deutliche Ablehnungen wie z. B.: »Wer dem Dichter entsprechen will, muß auf die Unterströme in den äußeren und inneren Vorgängen der märchenbunten, übermütig-frohen Komödie . . . acht haben. . . . Aber Heinz Hilpert wünschte nun einmal den Effekt: Er wurde laut und poltrig, derb und burlesk, grotesk und possenhaft. Er trieb die Spieler in eine Harlekinade statt in ein Märchen.« (Hans Martin Elster. Kasseler Neueste Nachrichten 10. X. 33.)

Nachdem Mannheim im Januar 1934 mit der Rotheschen Bearbeitung der beiden Teile des »*Heinrich IV.*«, von der weiter unten noch zu berichten sein wird, vorangegangen war, folgte im Februar



1934 das neue »Preußische Theater der Jugend« (Intendant Herbert Maisch) mit einer Einrichtung des »Heinrich IV.« für einen Abend von Fritz Peter Buch, die ebenfalls beide Teile zusammenfaßt. »Buchs dramaturgische Arbeit gibt geistig und handlungsmäßig ein gutes und künstlerisches Abbild des Dramas, ohne kleinliche Vernunftlei, ohne pedantischen Vollständigkeitsdrang. Buch bearbeitet nicht beide Teile für sich, sondern nimmt sie auseinander und versucht, sie zu einer inneren Einheit ineinanderzufügen. So wird die Schlacht und der Tod Percys aus dem 1. Teil weggenommen und an das Ende der 2. Tragödie verlegt. Dadurch wird eine gewisse Einheitlichkeit der Handlung erreicht, ohne daß ein Gefühl der Verengung aufkommt. Die große Linie des herrlichen Stückes bleibt gewahrt: der Kampf um ein Reich, der Kampf der wahren Helden gegen ein Heldentum aus Eigennutz und Zügellosigkeit, der Kampf gegen Ver lumpung, und rein und klar, das Ringen eines Vaters um seinen Sohn. Gewiß, es fehlt im 2. Teil die große und berühmte Schenkenszene mit Dortchen Lakenreißer, es fehlen viele und schöne Auftritte — aber der Eindruck des Ganzen bleibt erhalten: die Vielfalt einer rauhen und harten, einer schöpferischen Welt am Beginn eines neuen Lebensgefühls, einer neuen Staatwerdung. Die Ohren trinken die unvergängliche Sprache in der hier besonders kräftigen und vollen und unerreichbaren Übersetzung von Schlegel, die zu vermitteln auch eine der notwendigen Aufgaben eines Theaters der Jugend ist. — Wenn man von der Aufführung selbst spricht, muß man zuerst von den Dekorationen Caspar Nehers sprechen, die zum erstenmal versuchen, aus dem Zwang zur Einfachheit und Billigkeit der Zwang zu einer neuen Form und einem Stil herzuleiten. Die Einfachheit ist nicht Verlegenheit, sondern Notwendigkeit. Für die meisten Szenen bleibt das Gerüst, das nur durch wenige Zutaten und Verstellungen geändert und verwandelt wird. Gewiß hat man das häufig gemacht, aber selten mit soviel Phantasie und künstlerischem Instinkt. Der Schauplatz wird manchmal kaum angedeutet, aber der Geist, der Sinn, der heldische Akzent der Szene wird durch einen kurzen Mittelprospekt angeschlagen, durch ein abgerissenes Gemälde. Hier wird die organische Spielentwicklung des Theaters wieder aufgenommen und in den neuen Stil hinübergeführt: Shakespearebühne ohne philologische oder theoretische Mätzchen.« (Herbert Ihering. Magdeburger Zeitung 22. II. 34.) »Der Prinz Heinrich (Heinz Klingenberg) ist eine schwierige Rolle, begreift man die

innere Wandlung vom Lüderjahn zum englischen Nationalhelden als unvermeidbare Voraussetzung. Klingenberg tut das nicht, und ihm ist beizupflichten. Schon in dem Kneipgesellen des Falstaff ist Haltung. Die innere Noblesse, das königliche Blut ist keinen Augenblick verleugnet . . . es ist in aller Ausgelassenheit gewahrt. Das fällt hier um so leichter, als der Falstaff des Siegfried Schürenberg in viel höherem Maße der Mann der Selbstironie als der bössartige Schwindler und Strauchdieb ist . . ., ein Falstaff mit einer Frauenstimme, die aus dem Weinfäß zu flöten vermag. Ist er mit seinen Schwindeleien hart an der Kluft, so tritt ein verschämtes Lächeln in seine Augen. . . . König Heinrich IV. (Erwin Klietsch), eine starke und fesselnde darstellerische Leistung. Ein wahrhaft und glaubhaft Frommer, den sein böses Gewissen hetzt. Das Gesicht zerfallen und die Augen suchend. Einer, der sich in jedem Augenblick zur Haltung aufraffen muß, sich demgemäß übersteigert und bald genug zusammensinkt. Aber diese scheuen Augen sehen fern ein Licht.« (Ernst Heilborn. Frankfurter Zeitung 25. II. 34.) »Erich Musil als Percy ein glänzender Sprecher und Akteur, der dem Heißsporn überschäumende Kraft und Männlichkeit gepaart mit einiger Zartheit und inneren Ruhe zu geben vermag.« (A. Brodbeck. Berliner Volkszeitung 19. II. 34.) Gesamteindruck: »Eine bedeutende, erhebliche und reife Leistung des Dramaturgen und des Regisseurs Fritz Peter Buch, die vom Dichterischen und Theatralischen her den inneren Sinn, rein und klar deutend, spürbar und erlebbar gestaltet; deshalb war auch der herzliche und immer erneute Beifall Lohn, Verdienst und Dank in einem.« (Hans Knudsen. Deutsche Tageszeitung 19. II. 34.) Gewiß bleiben noch Wünsche offen, die in Anbetracht dieser neuen Form des Theaters, seiner erst dreimonatigen Arbeitszeit und dem ehrlichen Bemühen seines künstlerischen Leiters, ein neues, junges Ensemble und einen neuen Darstellungsstil für den Zweck des Hauses zu schaffen, nur andeutungs- und vorschlagsweise zum Ausdruck gebracht wurden. Jedenfalls verdiente das Bestreben Herbert Maischs, des früheren Mannheimer Intendanten, in seinem »Theater der Jugend«, das seine Tätigkeit im Frühjahr 1934 beendete, zugleich *mit* der Jugend und *für* die Jugend zu spielen und ihr dramaturgisch, regielich und darstellerisch gleichermaßen durchgearbeitetes, innerlich lebendiges Shakespearetheater darzubieten, anstatt klischeemäßige Konventionsleistungen in verschiedenster Stilart aneinanderzureihen, wie das früher so häufig bei Jugendtheaterunternehmen

mungen zu beobachten war, größte Aufmerksamkeit aus künstlerischen Gründen.

Die vierte der Shakespeare-Neuinszenierungen der Spielzeit 1933/34 fand im April im Staatstheater am Gendarmenmarkt unter der Regie Lothar Mühels statt: die erfolgreiche Frühlingsinszenierung der »Komödie der Irrungen«, »die zugleich eine neue Bearbeitung des alten Spiels zur Diskussion stellte. Hans Rothe hat die ‚Komödie der Irrungen‘ sprachlich in die gleiche Atmosphäre gezogen, die seine früheren Übertragungen aufweisen, — eine Atmosphäre von Literatur und Gegenwart, deren Jargon in einem harten Gegensatz zur eigentlichen Shakespearewelt steht. Er hat die Einleitung der Komödie mit dem Herzog und dem Vater des Zwillingspaars Antipholus gestrichen und beginnt sofort mit der Landung des suchenden Zwillingbruders in Ephesus; er hat die einzelnen Vorgänge der Handlung stark vergrößert; er hat ein Stilgemisch aus Shakespeare und Gegenwart hergestellt, das einer Aufführung allerhand Aufgaben und Probleme bietet. Herr Mühel . . . ließ beide Stile unvereint nebeneinander bestehen: er gab Shakespeare und Rothe, und das reimt sich nicht immer.« (Paul Fechter. Hallische Nachrichten 2. V. 34.) In ähnlicher Weise nehmen andere Referenten zur Frage der Rothe-Übersetzungen Stellung, der diesmal kein uneingeschränktes Lob zuteil wird, wenn auch oft ihre theatergerechte Spielbarkeit zugestanden wird<sup>1)</sup>. »Die Komödie jagte in völliger Sorglosigkeit über die Bühne, aber sie gewann menschliche Beziehungen immer dann, wenn die Menschen in ihrer wilden Gejagtheit nicht mehr aus noch ein wußten und ihre verwirrten Gedanken und Empfindungen nach einem Halt suchten. In aller Tollheit wurde dann etwas von der Tragik des gegen dunkle Gewalten kämpfenden Menschen sichtbar, und die Komödie bekam in solchen Augenblicken beinahe das Aussehen einer (aber immer menschlich fundierten) Parodie auf die den Willen des Menschen ausschließende Schicksalstragödie.« (Franz Köppen. Berliner Börsenzeitung 27. IV 34.) »Ein Spiel, ein Marionettenspiel, ein unwirkliches Puppentheater — so hat Mühel . . . das Stück seinem Stile gemäß aufs glücklichste in Szene gesetzt. Ein bezauberndes Märchen-Bilderbuch (nach Traugott Müllers Entwürfen) tut sich auf: gemaltes Meer umspritzt die Steinplatten des Hafens von Ephesus, heiterste südliche Häuserfronten entzücken

<sup>1)</sup> Grundsätzliche Ausführungen über die Rotheschen Bearbeitungen gab E. L. Stahl bereits in der Theaterschau für 1931/32.

das Auge, rote Schaukeln schwingen zwischen Marmor und über Rasengrün, Mandolinen- und Flötenmusik (von Leo Spieß) klingt von Verwandlung zu Verwandlung.« (Dr. Carl Weichardt. Berliner Morgenpost 28. IV. 34.) »Jugend springt und singt, lacht und weint so überschwenglich, wie nur Jugend ist, über die Szene, und wenn sie auch an darstellerischer Reife nicht mit den Älteren (Bildt und Wäscher, Florath, Trutz und Ledebur) wetteifern kann – Inbrunst und Pathos frisch aus dem Blut heraus ersetzen die Routine, die noch mangelt, geben dieser Jugend frohbewegtem Spiel Anmut und Reiz: Erich Musils einer Antipholus, Franz Nicklischs anderer Antipholus, Clemens Hasses einer Dromio, Walter Bluhms anderer . . . Die beiden ungleichen Schwestern sind reizend. Hilde Weißner blond und hochmütig, eine Märchenprinzessin, Clara Savio ganz dunkel und zart, kostbar und zerbrechlich. Beide unzweifelhaft Begabungen, die viel versprechen, so unfertig sie hier und da noch sind. . . . Das Ganze: ein Fastnachtsulk! Um so hübscher in diesem Rahmen, die lyrischen Partien, die ernstesten Passagen. Und so wird der Abend von Bild zu Bild ein stärkerer Erfolg, der zum Schluß in jubelndem Beifall gipfelt.« (Ludwig Sternaux. Berliner Lokalanzeiger 27. IV. 34.)

Nach der Pause der sommerlichen Theaterferien, in denen die Reihe der Berliner Shakespeare-Neuinszenierungen durch eine des Spielortes wegen viel beachtete Freilichtaufführung des »Sommer-nachtstraumes« am Märkischen Museum fortgesetzt wurde (sie wird an anderer Stelle besprochen werden), eröffnete Heinz Hilpert seine Direktion des Deutschen Theaters in der Spielzeit 1934/35 mit einer äußerst reizvollen, wenn auch umstrittenen Aufführung der Komödie »Wie es euch gefällt«, denn Hilpert »macht aus dem ganzen Stück der Renaissancezeit ein graziös beschwingtes Szenenleben des Rokoko. Das Lehrhafte des Shakespeareschen Spiels, mit vielen Weisheiten verbrämt, wird von Schäfer-, Tanz- und Liebesszenen überwuchert, wobei all die Kleinigkeiten der in solchen Dingen großen Spielleitung ebenso sehr wie Ausstattung und Bühnenbild zu bewundern sind. So erringt sich das Recht des verbannten Herzogs über das Unrecht seines Bruders mit aller Gelöstheit des Rokoko den Sieg und Orlando bekommt seine Rosalinde nach vielen Fährnissen, die gerade im hellen Rahmen der Verkleidungsszenen wie ein leichtes Spiel wirken.« (B. Die Wahrheit, Berlin 22. IX. 34.) »Die Inszenierung stellt die 16 Bilder auf die leichte, kristallklare Musik von Mozart und gibt damit dem Abend eine befreite Be-

schwingtheit, verbunden mit der Einfachheit des in sich Schönen und Geordneten. . . . Die Szenenbilder Willi Schmidts sind auf 2 Bau-  
gruppen gebracht: die Symmetrie der zweiteiligen klassischen Hof-  
treppe, im Gegensatz dazu die romantische Aufgelöstheit des Ar-  
dennerwaldes mit Burgruine und Schäferklause.« (H. Bchm. Ger-  
mania, Berlin 13. IX. 34.) Aber es werden auch gewichtige Einwände  
gegen diese von Shakespeare aus gesehen ungerechtfertigte histo-  
rische Verkürzung laut. »Ich glaube, daß diese Transponierung den  
Charakter der Komödie verändert und zuletzt fast aufhebt. Sie  
macht zu einer höfischen Laune, was menschliches Bekenntnis und  
schweifende Phantasie ist. Die Naturschwärmerei in ‚Wie es euch  
gefällt‘ ist neben allem Spiel, neben allem süßen, romantischen Zau-  
ber auch Sehnsucht des einsamen Menschen, ist Weltflucht und  
Weltsteigerung«, es fehlt völlig die sentimentalische Natursehnsucht  
des späten 18. Jahrhunderts. »Eine Figur, die Hilpert ganz in die  
bepuderte höfische Rokokosphäre nimmt, der Misanthrop Jacques,  
eben diese Rolle, die scheinbar etwas Molièresches hat, ist in Wirk-  
lichkeit der größte Gegensatz zu der ganzen späteren Dramatik.  
Sein Weltschmerz steht zwar in einer Komödie, er wird abgelehnt  
und sogar aufgehoben, er ist närrisch umrändert und etwas snobistisch,  
aber er bleibt trotzdem elementar, leidenschaftlich tief. Die Sprache,  
die er spricht, die Phantasie, die seine Gedanken, seine Bilder formt,  
ist anders als die eines Rokokohöflings. Theodor Loos ist gewiß, von  
seinen Möglichkeiten her gesehen, ein gewandter, schauspielerisch  
aufgelockerter Jacques. Die Rolle aber verlangt eine ganz andere  
Diktion, ein anderes sprachliches Gegengewicht gegen die leichteren  
Personen des Stücks . . . Angela Salloker (Staatstheater München)  
gibt Shakespeares zarteste und witzigste, innigste und verspieltste  
Frauenrolle. . . . Eine leidenschaftliche Rosalinde, die nicht nur in der  
Verkleidung als Jüngling mit der Stimme oft in eine rauhe Härte  
umschlägt. Manchmal werden die Übergänge zu gewaltsam, als ob  
dem Organ die tragende Mittellage fehlte. . . . Dann wieder überrascht  
ein Ansatz zu einer fast elementaren Clownerie, zu einer fast be-  
stürzenden Spiellaune. . . . Am lustigsten und farbigsten war schau-  
spielerisch die Narrenwelt ausgeprägt. Probstein, den Max Gülstorff  
mit einer witzigen und lustigen Drolierie sprach, der Ringer Charles,  
den Oskar Höcker mit einem kostbaren Phlegma, der Höfling  
Le Beau, den Josef Zeilbeck mit suffisanter Öligkeit spielte, der  
Bauernjunge Wilhelm, den Paul Dahlke mit spaßig-fauler Schwer-

fälligkeit gab. Ein abgestuftes Ensemble, eine bunte komödiantische Welt. Shakespearisch in allen Randfiguren.» (Herbert Ihering. Berliner Tageblatt 12. IX. 34.) Ein Versesprecher, ein jugendlicher Held, wie wir ihn wünschen, »von schönem Feuer, edel und mitreißend der Orlando des ... Albin Skoda (Staatstheater München). ... Das Deutsche Theater ist jetzt Reichstheater. Wir glauben an seine Zukunft, auch wenn wir um der Dichtung willen seine Eröffnungsvorstellung nur mit deutlichem Vorbehalt annehmen.« (K. H. Ruppel. Kölnische Zeitung 13. IX. 34.)

Walther Brüggemann bringt im »Theater des Volkes« den »*Sommernachtstraum*« zu einer äußerst glanzvollen und bemerkenswerten Aufführung, zu der aber auch aus der überlieferten Fülle der Presse-referate eine Reihe von ernsthaften Bedenken laut werden. Zunächst müssen einige Fragen gestellt werden: »Hat das ‚Theater des Volkes‘ andere, besondere Aufgaben gegenüber den übrigen Schaubühnen und untersteht es damit anderen künstlerischen Gesetzen? Und weiter: wird die Erziehung des Volkes zum Theater durch Popularisierung der Aufführungen (d. h. durch derbere, die Schaufreude anregende Mittel) erreicht? Bejaht man diese beiden Fragen, so wird damit auch diese Aufführung bejaht, die als Schaustück von größtem Reiz ist und sich als solches mit seiner üppigen Aufmachung Lob verdient.« (W. Fiedler. Deutsche Allgemeine Zeitung 17. IX. 34.) Ein kurzer Aufriß der Szenenwelt mag dieses Urteil verdeutlichen. Die Komödie beginnt mit Theseus' und Hippolytas Heimkehr von der Jagd. »Den linken Seitenweg hinab kommen mit lautem Hallo die Treiber mit ihren Hunden, Träger schleppen Hirsche und Eber heran. ... Den Hintergrund der flach gehaltenen Bühne bildet links ein Tempelgiebel, Hippolytas' Haus, rechts ein niedriger Quadernkomplex, das Heim der Handwerker. Über allem thront die weiße Akropolis ... Unmittelbar an den ersten schließen sich ohne Pause die drei Waldakte an. Zunächst ist die Bühne neblig, flach: auf einem japanisch krumm herabgebeugten Baum hockt Puck, ein dicker kleiner Waldschratt, der mit Steiß und Schwanz wedelt, glänzend springt und von einem männlichen Wesen gespielt wird. Dann schwebt der Nebelvorhang empor, über einer bemoosten Hügelanlage in der Mitte ragen ein paar dicke Bäume, im Hintergrund und an den Seiten steht Wald — und nun beginnt die Sommernachtsrevue. Titantias Elfen tanzen flatternd über den ... spiegelnden Weiher heran, den riesige weiße Seerosen umgeben, das Mittelstück

des Waldes beginnt sich zum Klang von Elfengesang und Oberons fernem Horn zu drehen; Titania wird (sehr geschickt) mit einer grünen Moosdecke bedeckt, so daß man die Schlafende wirklich kaum bemerkt. Puck erscheint mit einem Bärenhaupt als greuliches Ungeheuer; überlebensgroße Pilze wandern heran, ein Frosch von Knabenausmaßen sitzt da und glotzt, ein riesiger gelber Salamander kriecht vorüber, ein Stück niedrigen Tannenwalds beginnt auf einmal zu wandern, während die Bühne im Sichdrehen mitspielt und alle Phantasie, auch die, die eigentlich der Zuschauer entfalten müßte, schon selbst verwirklicht. Zettel hat nicht nur einen Eselskopf, sondern auch einen Eselsschwanz, mit dessen Quaste er sich den Staub von den Schuhen klopft: das Licht wandert und spielt über dem Dunkel, und am Ende tanzen hundert Irrlichter . . . über den Liebenden und tanzen ebenso unter Poelzigs Kuppel über dem Zuschauerraum: die Musik, die dazu ein neues Waldweben macht, verklingt, die große Waldrevue ist zu Ende. Das Wort Waldrevue zeigt den inneren Widerspruch des Unternehmens: Wald und Waldmärchen reimen sich schlecht auf den Begriff Revue.« (Paul Fechter. Deutsche Zukunft, Berlin 23. IX. 34.) »Der begabte, von Einfällen und Ideen überfließende Regisseur wollte eine volkstümliche, derbe, kräftige Inszenierung schaffen, die den großen Raum bis in den letzten Winkel mit szenischem Leben, mit lustigen und märchenhaften Vorgängen anfüllte, und als die Aufführung fertig war, erschien sie fast wie eine geschmäcklerische, arabeskenhafte Operette, nicht für naive, sondern für übersättigte Sinne. . . . Der äußere Erfolg war groß. Trotzdem glaube ich, daß der ‚Sommernachtstraum‘ einem unbelasteten Publikum nähergebracht worden wäre, wenn das sprachliche Element sorgfältiger betont und die Dichtung treuer herausgearbeitet worden wäre. Ich glaube, daß ein Stück auch dem naiven Menschen nur dann deutlich gemacht werden kann, wenn die Elemente erkennbar bleiben, aus denen es zusammengesetzt ist: Wort und Bild, Sprache und Geste, Komik und Lyrik. Man kann diese Elemente deutlicher machen, meinetwegen vergrößern, verdicken, aber immer müssen es dieselben Elemente bleiben.« (Herbert Ihering. Magdeburger Zeitung 23. IX. 34.) So sind alle Mittel von Walther Brüggmann und Benno von Arnt aufgeboten, um ein vollendetes Schaubild zu schaffen, aber der Klang des bezaubernden Wortes ging verloren im Riesenraum (mit Ausnahme von Paul Wagners klaren Theseus-Versen), und der Sinn wurde erdrückt von dem

Schwall der bunten Bildfülle. Das Rüpelspiel drang ungebührlich in den Vordergrund, mehr Zurückhaltung hätte komischer gewirkt. »Ihr ihnen allen an Witz überlegener Anführer ist der Zettel Harald Paulsen. Er hat diese Rolle schon vor 10 Jahren in der Stresemannstraße gespielt und stattet sie, wie damals, mit einer Frische und Initiative und einer improvisatorischen, geistigen Beweglichkeit aus, die keinen toten Punkt aufkommen läßt.« (Eranz Köppen. Berliner Börsenzeitung 17. IX. 34.) Hans Heßling ist ein gelöster »herrlicher Kobold, faunisch und spaßetoll, gemacht aus den Urelementen des „Robin Goodfellow“ und ein ausgezeichnete Sprecher.« (K. H. Ruppel. Hamburger Fremdenblatt 19. IX. 34.) Kundry Siewert ist eine ätherische Titania, Hanna Ralph eine schöne Amazonenkönigin, Katharina Reicherts weiblicher Oberon eine unstilgemäße Neuerung. Die neue Musik, die Edmund Nick für diese Aufführung geschrieben hat, »paßt sich dem Ausstattungsstil . . . geschickt an . . . Sie enthält neben einer Reihe in sich geschlossener Orchesterstücke (darunter zwei mit Frauenchor) auch Stellen melodramatischer Untermalung. Ihr Kennzeichnendstes scheint uns darin zu liegen, daß sie nicht so sehr die Welten des athenischen Hofes, der Elfen und der Rüpel einander gegenüberstellt, als daß sie die einzelnen Situationen im Gang der Handlung nachzeichnet . . . Otto Dobrindt brachte sie aufs beste zur Geltung.« (Ob. Deutsche Allgemeine Zeitung 17. IX. 34.) Wer dächte beim »Sommernachtstraum« nicht an die kostlichen Aufführungen im Heidelberger Schloßhof! Auch hier »ein weiter Raum. Aber wieviel intimer konnte dort gespielt werden. Mit welcher Zartheit blühten da die lyrischen Verse Shakespeares in der natürlichen Sommernacht. Im Großen Schauspielhaus muß die Stille verschwinden. Und mit der Stille die feingespinnene Ironie, die aus der weisen Kenntnis stammt, daß hinter allem Menschentum so viel Rätselvolles, so viel Märchen, so viel Wunder wohnen.« (Hein Pauck. Berliner Volkszeitung 23. IX. 34.)

Innerhalb von drei Wochen bringt nun das dritte Reichstheater, die Volksbühne, eine Shakespeare-Komödie *»Was ihr wollt«*, als Gastinszenierung des Leipziger Regisseurs Detlef Sierck in der Rothschen Übersetzung mit Musik von Kurt Heuser. »Der Regisseur findet ein Ensemble vor, dessen Mitglieder noch nicht aufeinander eingespielt sind, weil sie verschiedenen Stilen und verschiedenen Talentgraden angehören. Die unergiebigsten Begabungen mußten erst einmal aufgelockert, die ergiebigen mit diesen wieder in Einklang



gebracht werden. Auf dieser Zwischenstufe ist die Aufführung stehen geblieben . . . Die Auflockerung geht noch auf Kosten der Sprache, auf Kosten der Form . . . Die Komposition der herrlichen Komödie ging verloren. Die Dichtung verschwand. Die Sprache zerrann . . . Die Bühnenbilder von Josef Fennecker herrschen vor.« (Herbert Ihering. Berliner Tageblatt 9. X. 34.) »In diesem Shakespeare der Volksbühne ist das Problem der Drehbühne bis ins Paradoxe übersteigert: die kreisende Scheibe wird zum ‚ruhenden Pole‘ im lebendigen Wechsel des Bühnenstils zwischen Posse und grotesker Rüpelei, klassischer Komödie und operettenhaftem Kabarett, sentimentalem Ausstattungstück und romantischem Jugendtheater . . . Der unaufhörliche Wechsel der Bilder, Personen, Ereignisse und Gefühle fordert den festen Stilwillen des Regisseurs . . . Das tolle Lachkabinett trunkener und melancholischer, albernere und weltweiser Hanswürste bedingt die sorgfältigste Besetzung und strengste Charakterprobe der einzelnen, damit die zierliche Komödie nicht zur groben Groteske erniedrigt . . . wird.« (Walter Horn. Deutsche Zeitung, Berlin 9. X. 34.) Der einzige, der mit des Dichters »kristallisch geschliffener Sprache überlegen fertig wird, ist Hans Halden (Malvolio). Wie der selbstgerechte puritanisch strenge Kirchgänger sich allmählich löst und in einen lockeren Gang übergeht, wie seine Mienen sich aufhellen, das ist von einer hinreißenden, weil künstlerisch gestalteten Albernheit . . . Werner Fink spielt . . . eine vielleicht witzige aber bestimmt unpassende und stilllose Glosse über den Bleichenwang. Alexander Golling (Rülp) . . . ist nur derb, aber ohne Witz. Josef Sieber (Narr) . . . hat etwas von dem Stil, in dem vor einem neuen Publikum Shakespeare gespielt werden könnte: er ist frisch, derb, kräftig und weit entfernt von den literarischen Narren, wie sie früher oft gegeben wurden . . . Paula Denk (Olivia) hat eine private Drolierie, die für Shakespeare nicht ausreicht, sie kann keine Verse sprechen. Zur volkstümlichen Klassikerbühne aber gehört die Achtung vor der dichterischen Sprache . . . Shakespeares Diktion ist so mimisch, so gestisch empfunden, daß man sie nur schauspielerisch freizumachen braucht.« (Herbert Ihering, a. a. O.) Nachdem die anfängliche Schwunglosigkeit und Starre gewichen war, gab es freundlichen Beifall.

Die Aufführung von »*Romeo und Julia*« unter Ernst Legal im »Theater in der Stresemannstraße« war wohl die am wenigsten aus dem Kern konzipierte Shakespeare-Einstudierung der letzten Wo-

chen. »Legal hat auf die Musik der Sprache ebenso verzichtet wie auf die Durchleuchtung dieses südlichen Marchenspiels, die bei der wunderbaren Erzählung Mercutios von der Queen Mab durchaus möglich ist: er will Bewegung, Vorgang und Untergang. Romeo und Julia sind bei ihm ebenso auf das Sterben wie auf das Zusammen-sein versessen; sie leben aus jener Unbedachtheit des Gefühls, die für diesen weisen Dichter zum Wesen aller Gefühle gehört . . . Blind vor Gefühl und im Gefühl, mit fast gewollter Blindheit lassen sie ihr Leben ohne jeden Versuch eines Auswegs oder eines Widerstandes in hemmungslosem Rausch nicht der Liebe, sondern der Besessenheit von ihr in den Abgrund gleiten. Das Denken, die Überlegung ist . . . ausgeschaltet, die Leidenschaft treibt ihr vernichtendes Geschäft — der Mensch ist wehrlos. Aus dieser Leidenschaft hatte Legal seine Aufführung entwickelt — und sie damit auf betontes Theater gestellt.« (Deutsche Zukunft, Berlin 4. XI. 34.) »César Kleins Bühnenbilder sind auf den raschen Szenenwechsel zugeschnitten, sie sind in prächtiges Blau, Gold und Braunrot getaucht und bringen das Gegenständliche meist nur in Andeutung und Ausschnitt.« (Zz. Germania 1. XI. 34.) Vor ihnen »rollte das Geschehen rasch und pausenlos vorüber, rasten Romeo und Julia in ihr Geschick . . . Die Liebe glitt bis an die Grenzen, wo sie Krampf wird und die Worte, in denen sie sich Luft macht, ebenfalls . . . Grundsätzlich ist gegen diesen Ansatzpunkt nichts einzuwenden — sobald man Sprecher hat, die noch in der Raserei Herr der Worte bleiben: weder Herr Liebeneiner noch Fräulein Reva Holsey konnten diesen Ausgleich zwischen Sprache und rasendem Ausbruch erzwingen. Sie wurden nicht nur rasch — sie wurden unverständlich. Nicht nur das Denken, auch das Sprechen hörte auf.« (Deutsche Zukunft, Berlin 4. XI. 34.) »Reva Holsey »scheint begabt, wiewohl sie nicht einen einzigen Satz echt gebracht hat. Vom ersten bis zum letzten Wort gab sie sich rücksichtslos gemacht, im affektierten Spiel, im unerlebten Wort. Statt die Rolle aus ihrer Empfindung zu entwickeln, hat sie der Spielleiter in ‚ausdrucksvolles Theater‘ hineingesteigert, das völlig wirkungslos verpuffte. Liebeneiners Romeo ließ sich gleichfalls zu gespielten Erregungen verlocken, für die seinem gemäßigten Temperament die Formkraft fehlt.« (J—r. Kreuzzeitung, Berlin 1. XI. 34.) »Er wirkt sympathisch in Geste und Haltung, aber sein Romeo ist ein Neurastheniker, der zwischen träumerisch unbeteiligter Tonlosigkeit und tobenden Ausbrüchen keine Verbindung kennt. Das ist seltsam bei

einem so musikalischen Schauspieler. Er ist hier nervös und glanzlos.« (K. H. Ruppel. Kölnische Zeitung 7. XI. 34.) Gustav Waldau (Staatstheater München) als Lorenzo »ist der dritte Liebende im Bunde von Romeo und Julia, und was sich in den beiden glühend entlädt, sammelt sich in ihm zu milder Wärme.« (hy. Frankfurter Zeitung 1. XI. 34.) »Das war groß und rein und tief, so daß durch diesen Schauspieler der Mönch zur Zentralfigur des ganzen Werkes wurde . . . In nur einem Satz leuchtet die Hoffnung auf, daß durch die Liebe der beiden die mörderische Feindschaft der Capulets und Montagues überwunden werde: bei Waldaus Lorenzo fühlt man sein Glück, daß er vielleicht als schlichtes Werkzeug Gottes dazu mit-helfen darf. Und als man ihn gefangen vor die Leichen fuhr, da erkennt man erschüttert nur eine unbeschreibliche Ergebung in Gottes unerforschlichen Willen, ein Beugen in Demut . . . Er lebt Lorenzo, in ihm siegt . . . die Wahrheit. Das hat auch jeder gespürt. Nach seinem ersten Auftreten erscholl ein Beifall, so plötzlich, so leidenschaftlich, wie nie während des ganzen Abends.« (I-r. Kreuzzeitung, Berlin 1. XI. 34.)

Wenige Tage vor Weihnachten fügte sich ein erlesenes Ensemble unter der meisterlichen Inszenierung von Gustaf Gründgens, dem neuen Intendanten, im Staatlichen Schauspielhaus zu einer Aufführung des »*König Lear*« zusammen. Paul Fechter gibt seinen Eindruck von der Szene (Deutsche Zukunft 30. XII. 34.): »Das Theater verdunkelt sich, wird schwarz und lichtlos, von der Höhe der Proszeniumsloge des zweiten Ranges schmettern Fanfarenkriegerisch drohend in die Nacht, aus der sich auf der Bühne langsam aufdämmernd unter fernem Trommelwirbel eine tiefe, dunkle Halle löst. Schwere Pfeiler an beiden Seiten, oben mit geheimnisvollen Ornamentschildern kärglich aufgehellt: Die Bühne ist weit nach vorn über den Orchester-raum vorgezogen, an den Seiten gehen schmale Wege zu den Proszeniumslogen des Parketts hinab, die mit Torbögen in die Szenenanlage hineingenommen sind. Mitten auf der Bühne, von zwei Lanzen gehalten, eine lange Landkarte — Lears Königreich, in drei gleiche Teile aufgeteilt. Davor steht sein steinerer Thron, vor dem ein kleiner Steintisch — rechts und links je eine kleine steinerne Sitzbank. Ein langer stummer Aufzug mit Musik entwickelt sich (das Einleitungsgespräch ist gestrichen). Die ganze hintere Hälfte der Halle füllen nach und nach Ritter mit hellen viereckigen Standarten: aus dem Dunkel der linken Proszeniumsloge schreitet im grünen

Gewand mit der Utakappe auf dem Haupt, dem Gebände unter dem Kinn, Goneril empor, gefolgt von Albanien, dessen Farbe ebenfalls grün: ihr gegenüber erscheint in grellem Gelb das Cornwallpaar, und ganz zuletzt in weiß und barhaupt Cordelia, die die Mitte, dem Thron gegenüber, mit dem Rücken zu den Zuschauern einnimmt. Schon diese einleitende Szene hat etwas von innerer Spannung und Feindseligkeit; es bedürfte gar nicht des langen, hoch erhobenen Schwertes, mit dem Lear, weiß im langen weißen Mantel, von Anfang an drohend, auf der Bühne erscheint.» Diese Inszenierung ist zuerst eine disponierende ordnende, gliedernde. Sie macht das tragische Gelände übersichtlich. Der Spielraum ist von Gründgens und Rochus Gliese fabelhaft aufgeteilt . . . Es wird gesprochen mit seltener Klarheit, mit hinreißendem Temperament, mit fulminanter Nuancierung. In dieser Rede gibt es keinen toten Punkt, kein Geheimnis, in hellem Glanz werden die Sätze hingebreitet, gleichmäßig belichtet. Eine Periode schließt sich an die andere an, und in den genau abgewogenen Rhythmus fügen sich die beispielhaft schnellen Verwandlungen. So geht es in einem einzigen elastisch gespannten Bogen bis zu den Heideszenen und nach der Pause wieder in einem Bogen bis zum Ende. Diese Aufführung ist so . . . funkelnd klar, daß man nach dem Rhythmus manchmal glauben könnte . . . der ‚König Lear‘ wäre von Racine . . . War es aber . . . Shakespeare mit seinen Dunkelheiten und tragischen Wirrungen? War es die rauhe, wüste, barbarische heidnische Götter anrufende Welt des noch fast vorchristlichen Britanniens? Wenn Lear zu Goneril und Regan kommt, so hat er bei Shakespeare ein Gefolge . . . wüster Gesellen . . . Gründgens streicht . . . diesen Heerbann, der den Töchtern doch den Vorwand gibt, den Vater zu verstoßen . . . Diese Einsamkeit vor den Toren der Töchter nimmt auch dem König die Spielmöglichkeiten, wenn man will die ‚Fallhöhe‘ . . . Es war zu spüren, daß auch Werner Krauß (König Lear) in diesen Szenen mit seiner Rolle in der Luft hing. Als aber auch vor Regans Mauern sich die Tore geschlossen haben, da geht er mit einem unheimlichen, grauenhaft unwirklichen, schlenkernden, Marschschritt ab. Hoheit, die sich selbst verhöhnt, Feldherr, der dahinschwankt, wie ein Soldat nach verllorener Schlacht. Als Lear im Wahnsinn ist, findet Werner Krauß die tiefste Wirkung . . . Er gibt hier nicht ‚Irrsinn‘ . . . sondern den ins Überwirkliche gekehrten Schmerz, die in der Welt der Phantasie eingekehrte Erschütterung . . . Er gibt den Wahnsinn da, wo er dem

Schöpferischen benachbart ist . . . Herrliche Darsteller spielen mit. Goneril, Regan und Cordelia sind meisterhaft gegeneinander abgesetzt: Hermine Körner, Maria Koppenhöfer und Käthe Gold. Kent ist Friedrich Kayßler, am stärksten in der herrlichen Schimpf-szene mit dem Haushofmeister. Eugen Klöpfer . . . setzt die Menschlichkeit des Gloster . . . überzeugend durch. Paul Hartmann ist ein einfacher Edgar . . . Walter Frank gibt keinen wehleidigen, auch keinen weisen Narren, sondern einen harten lebhaften Gesellen . . . energisch, ein bitterer Mahner, ein fordernder Vasall, Minetti findet für den Edmund den zynischen unbedenklichen Ton, die Mischung zwischen Kraft und Ironie, Leidenschaft und Hohn . . . Das Zeichen dieser hinreißenden Aufführung ist Form, Stil, einheitlich gebundene Darstellung . . . Aber es war oft Form vor dem Chaos, nicht gestaltetes Chaos. Form, die die Vielheit nicht gesehen, Stil, der den Reichtum nicht beachtet hatte. Eine hinreißende Aufführung aus der gesteigerten fanfarenhaft schmetternden Diktion, weniger aus der mimischen Erschütterung und Verwandlung . . . Der Erfolg war brausend. Ein neuer Erfolg des Intendanten Gründgens, seines Spielplanes und seines wunderbaren Ensembles.« (Herbert Ihering. Berliner Tageblatt 24. XII. 34.) Aber »auch eine Glanzleistung wie diese neue Inszenierung des Staatstheaters darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß in der betonten Zurückdrängung der Einzelcharakterisierung, die bei einem Ensemble so erstrangiger Schauspieler notwendig war, eine neue Gefahr droht: eine unpersönliche Kühle, eine Stilisierung der Schauspielcharaktere, die später zu einer instinkt-tötenden Abrichtung führen könnte.« (Dr. V. Generalanzeiger Elberfeld-Barmen 2. I. 35.)

Wenn den Berliner Berichten so großer Raum gegeben wurde, so geschah es deshalb, weil die zahlreichen Berliner Aufführungen der Besprechungszeit in ihrer außerordentlichen stilistischen Vielgestalt — von Brüggmanns Sommernachtstraum bis zu Gründgens' Lear — symptomatisch sind für den gegenwärtigen deutschen Bühnen-Shakespeare, vor allem deswegen, weil es ihnen, trotz mancher hohen Vollendung im einzelnen, in der großen Linie nicht gelingt, bis in das tiefste Wesen und den innersten Zauber dieser unfassbar reichen Dichter- und Schauspielerpersönlichkeit vorzudringen. Dem Sprachmeister Shakespeare wird — mit bedingter Ausnahme der Gründgens-Inszenierung — wohl von den wenigsten nachgespürt. Bild und szenisches Beiwerk lassen das Wort in seinem lyrischen Glanz, seiner

dramatischen Wucht *und* seinem funkelnden Witz verblassen. Die Frage der bühnen- und Shakespeare-gerechten Übertragung ist nach wie vor nicht befriedigend gelöst. Die in diesem Zusammenhang in Berlin akuten Fragen und Probleme sind es auch für die übrigen deutschen Theater.

Das *Leipziger* Schauspielhaus brachte — zum erstenmal wieder seit 1888 — unter der Regie Otto Werthers »*Heinrich IV.*« in der Rotheschen Neufassung, »die beide Handlungen auf eine logisch verlaufende dramatische Linie bringt und . . . ein Großteil historischer Anspielungen und Zusammenhänge über Bord wirft, deren . . . Verständlichkeit uns ferngerückt ist. Er behält aber den in seiner . . . seelischen Vertiefung zeitlos großen Gegensatz zwischen Vater und Sohn . . . bei und baut auf dieser ersten Grundlage jene tollen . . . wilden Szenen um Falstaff auf, in dessen trunkfröhlicher Gesellschaft der Kronprinz seine Nächte verbringt, bevor ihn das Amt des Herrschers ruft . . .« (Dr. H. Földner. *Dresdner Nachrichten* 12. III. 34.) Durch den Wegfall der Szenen, die vor allem die innere Entwicklung des Prinzen begründen, wurde im Prinzen Erich Kühnes der Durchbruch zur Reife nicht glaubhaft. Otto Henning als König »betonte mehr die innere Unsicherheit des Usurpators der Krone als den Herrscher.« (L. Leipziger Tageszeitung 12. III. 34.) Hans von Schwerin ein ausgezeichnete Percy, überragend Dietrich von Oppens Falstaff, »kein kleiner Säuer, ein gesunkener Ritter, ein Kopf voll Witz und Intelligenz, der sich besonders gegen Ende hin zu jener seltenen Größe emporspielte, in der sich Shakespeares ganze seelische Tiefe, gedankliche Weite und dichterische Schönheit vereint offenbart. Der Abend wurde ein stürmischer Erfolg.« (*Dresdener Nachrichten* 12. III. 34.)

Im Alten Theater brachte Detlef Sierck nach 10jähriger Pause wieder den »*Hamlet*« nahezu unverkürzt in der Schlegelschen Übersetzung. Sierck »interpretierte den Hamlet . . . als die Tragödie eines Zeitalters und nicht als Untergang eines in menschliche Zerwürfnisse verstrickten individualistisch-vereinsamten Helden. Darüber hinaus wahrte die bewundernswerte Aufführung durchaus historischen Charakter. Wesentliche Förderung erfuhr sie durch die barock-bildhaften Bühnenbauten Helmut Freyses. Ernst Sattler gab dem König die unsichere Würde, die . . . sich verzehrt in Mord und Raub. Lina Carstens zeigte als Königin den trügerischen Schein unnahbarer Hoheit . . . Raimund Bucher, ein junger tapferer Heißsporn (Laertes),

Ruth Trumpp (Ophelia) erfüllte die Rolle mit zarter schamvoller Anmut, die . . . erschütternd im Wahnsinn erlosch.« (M. E. Neue Leipziger Zeitung 4. II. 34.) »In Peter Stanchinas Hamlet hatte die . . . Aufführung ihren geistigen Mittelpunkt. Er spielte den Dänenprinzen nicht als . . . haarspalterischen Melancholiker, sondern als einen in die Größe seiner übermenschlichen Aufgabe tragisch verstrickten, wahrhaft königlichen Heldenjungling, der gesandt ist, eine aus den Fugen geratene verrottete Welt wieder einzurenken und dabei notwendigerweise fallen muß. Die unsterblichen Monologe gewannen in seiner melodischen kristallklaren Sprechkunst eine wunderbare Leuchtkraft.« (Dr. A. Pache. Kreuzzeitung, Berlin 3. II. 34.) — Von den Shakespeare-Komodien brachte das Neue Schauspielhaus »*Zwei Herren aus Verona*«, eine wegen der seltenen Aufführung des Werkes und der Neugestaltung seines Textes wichtige Aufführung, über die hier ausführlicher berichtet werden muß. Denn dieses Jugendwerk (dessen Neufassung, wie alle Shakespeare-Erneuerungen Rothés, bei Paul List-Leipzig erschienen ist) gehört im Rahmen der Shakespeare-Bearbeitungen Hans Rothés zu denjenigen Stücken, die nicht nur übersetzt, sondern durchweg neugefaßt wurden. Man wird in Anbetracht der anscheinend recht fragmentarischen Erhaltung des Textes gegen das Vorgehen des Übersetzers, das einer fast völligen Neugestaltung des Dialogs nebst zahlreichen Erweiterungen und Ergänzungen gleichkommt, schon darum nichts einzuwenden haben, weil wir hier einen mit dem Shakespeare-Stil und den Erfordernissen der Bühne eng vertrauten Fachmann vor uns haben . . . Sein neuer Dialog wahrt die gar nicht so einfach zu findende Mittellinie, die weder veraltet noch für den Tagesgebrauch zurechtgestutzt erscheint, so wie ja überhaupt für Shakespeare nicht das einzelne Wort, sondern die formale Verknüpfung der Handlungselemente und ihre geistige Durchdringung charakteristisch sind. In den »Veronesern« ist dies technisch eine Verbindung zwischen commedia dell'arte und Schäferspiel, geistig der Ausdruck der das 16. Jahrhundert beherrschenden Ideen über Freundschaft und Liebe, die den Schluß des Stückes, die Versöhnung zwischen Valentin und Proteus oft so befremdlich erscheinen ließen. Diese fast romantischen Partien sind dem Bearbeiter ebenso gelungen wie die parodistischen Räuberszenen und die Auftritte der Diener, die in ihrer Neigung zur Selbstironie (Flink) und zur Sentimentalität (Lanz) mit oft erstaunlich witziger Treffsicherheit gesehen sind. (Dr. B. Berliner Börsenzeitung 9. XI. 34.) »Natürlich

war hier mit einer Neubelebung des Textes allein nichts Bedeutsames zu erreichen. Um den Torso spielbar zu machen, mußte man schon kräftiger zupacken und aus Eigenem Lücken schließen, Übergänge schaffen . . . Rothe hat das mit sichtbarer Wonne getan. Überflüssige Figuren (den Diener Panthino, den Ritter Eglamour) warf er kurzerhand über Bord. Erfand dafür einen Vater der Julia, der mit derber Komik hilft, einen wichtigen Bestandteil der Handlung in Schwung zu bringen. Keinen Augenblick hat er gezögert, die Nebengestalten, die Diener, die Räuber, den Herzog, den reichen Freier Turio von Grund aus zu verwandeln, sie mit eigenem Gedankengut zu speisen, ihnen eigene Einfälle zu schenken, sie mit Theatereffekten kräftig auszustaffieren. Ähnlich modelliert er auch das führende Quartett der beiden Liebespaare. Ihre einfachen, geraden Linien kompliziert er psychologisch und zieht Theaternutzen daraus. Die weiche hingebende Julia wie die entschlossene Sylvia modernisiert er zu koketten Liebespielerinnen, die ihren Liebhabern gehörig einheizen und sie weidlich zappeln lassen! Als verkleideter junger Mann verfügt Julia beim Herzog über den vollen Geistreichthum des Kaffeehauses aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts. Proteus seinerseits ist von vornherein als leichtherziger Schürzenjäger gezeichnet, der nach der ersten Aussprache mit der neuen Geliebten schon dringend nach Luftveränderung verlangt. In all dem schwingt eine tänzerische Keckheit, die über allen Ernst, alle Schwere, wie sie doch in dem Freundesverrat des Proteus an Valentin und im Treubruch an Julia liegen, hinwegjongliert. Maskerade ist alles. Und Spiel! Witziges, burleskes, wegwegenes Spiel mit Gedanken, mit Gefühlen, mit Worten. Kein Zweifel: das alles ist höchst bühnenwirksam, sehr unterhaltend, effektiv, läßt uns in seinem bunten Wirbel nicht einen Augenblick los! Aber ist es noch Shakespeare? Man hat das Gefühl, hier spielt ein Moderner übermütig unbeschwert mit einem Teil der leichteren, mittelalterlichen Theaterwaffe, die der große Speerschüttler einst zu anderem Zweck zur Hand nahm. Dennoch hat der Rettungsversuch Rothes sein unleugbares Verdienst. Er schenkt damit der Bühne ein pikkelndes Capriccio, dessen Geistigkeit sicherlich unterhaltsam, aber ebenso aufschlußreich ist. Wie stets, so schüttete auch diesmal wieder das Schauspielhaus all seine Gestaltungs- und Spielfreudigkeit über den neuen Shakespeare Rothes aus. Otto Werther zauberte mit Hilfe der prachtvoll neuromantischen Bühnenbilder Franz Nitsches, die sich hinter leichten Schleiertüchern märchenhaft aufbauten, ein far-



benbuntes Leben auf, das dem Auge immer wieder neuen Reiz bot. In den Kostumen wie in der Darstellung ließ er das satirisch-parodistische Element mit geschmackvoller Bändigung wirksam werden. Vollendet handhabte diese Stilmischung der Herzog Dietrich von Oppens. Er war zugleich streitbar und jovial, brutal und witzig. Einfacher hielt Franz Arzdorf den doppelzüngigen Proteus. Er hatte spielerisches Feuer und spielte liebenswürdig dekorativ mit Schurkerei wie mit der Reue. Die Koketterie der Sylvia gestaltete Hilde Sessak mit kapriziöser Grandezza. Als launisch liebestolle Julia überzeugte Trude Moos mehr im Weiberrock als in den Männerhosen. Dort fand sie Töne von überzeugender Innigkeit, in der ihr Talent mehr beheimatet zu sein scheint als in der spitzen Geistreichelei. Die unentwegte Schwärmerei des treuen Valentin wußte Heinrich Berg erfreulich fern von Parodie zu halten. Eine köstliche Studie dummlicher Aufgeblasenheit bot W. Straube mit seinem Ritter Turio. Das komische Dienerpaar Lanz und Flink hatte in dem zungengewaltigen Schaffganz und dem melancholisch-tiefsinnigen Wildenhain zwerchfeller-schütternde Interpreten. (Dr. Egbert Delpy. Leipziger Neueste Nachrichten 6. XI. 34.) Werther ließ die Szenen durch altenglische Musik, von Hans Richter zusammengestellt, begleiten. — Ein Gastspiel Ludwig Wüllners gab Gelegenheit, in der aufgefrischten Golling-Inszenierung des »Kaufmanns von Venedig« den großen Charaktertragöden der Meiningener Schule als Shylock zu sehen, ein Abend, der durch die meisterhafte Gestaltung des Wortes und durch die vertiefte Menschlichkeit und hohe Alterswürde des Gastes zu einem besonderen Erlebnis wurde.

Die *Münchener* Kammerspiele eröffneten ihre Spielzeit 1933/34 mit Shakespeares Märchenspiel »Wie es euch gefällt«. »Es war wie ein Traum der Phantasie. Falckenberg selbst war hinter seiner Regieschöpfung vollständig verschwunden; diese atmete in jedem Sinne Shakespearesche Objektivität und band die reiche Vielfalt der Motive zur festlichen Einheit, das Lebensfreudige klang gegen das Lebens- traurige, das Weise gegen das Nürrische . . . Falckenberg hatte dies Märchenland nicht nur romantischen Seelen erreichbar gemacht; es war zunächst eine architektonisch-plastische Form, . . . die sich um letzte Klarheit der Geschehnisse bemühte; dieser Aufklärung aber . . . fehlte jede klassizistische Strenge; sie ist präzise, . . . sie baut jeden Satz und formt ihn geistig durch, sie gliedert jede Figur, zwingt jeder Stellung seelische Bedeutung ab, kommt so hin und wieder zu

einem allzu beschaulichen Zeitmaß . . . sie ist aber immer voll innerer seelischer Musikalität und Weichheit. Wie fein hält Falckenberg die Grenzlinie zwischen realistischem Theater und romantischem Märchenspiel, wie hält er die polaren Elemente der Dichtung im Gleichgewicht, wie läßt er sie gegenseitig durchdringen, wie kompositorisch fein wechselt er das melancholische Andante des tief weisen Liebesspiels hinüber zu letzter Heiterkeit des . . . berausenden Schlußbildes. Dem Schauspieler verhilft dieser Regiewille . . . zu seinem eigenen Wesen. Die . . . Trägerin der Märchenstimmung war die Rosalinde von Käthe Gold; ihr Stimmungston ist schalkhaft und wehmütig umflort, ihr Wortklang hat spielerische Anmut und fraulich wundersame Seele . . . Eine entzückend klugwitzige Celia, Schalk im Nacken, Herz am richtigen Fleck war Edith Schultze-Westrum. Oscar Dimroth spielt einen etwas rationalistisch verankerten Orlando.« (O. F. Sch. Bayerischer Kurier, München 7. IX. 33.) Otto Eduard Hasses Narr Probststein war »eine Gestalt von kristallklarer Abgründigkeit, ihm nahe kam der neuengagierte Eberhard Keindorff als Jacques, der sich nur manchmal ins allzu Bizarre verlor.« (W. P. Frankfurter Zeitung 9. IX. 33.) »Eduard Sturms farbige Bühnenbilder schufen besonders in den Waldszenen diesem Spiel seinen atmosphärischen Rahmen . . . allerdings mögen . . . die technischen Gegebenheiten dieser Bühne, die außer der Beleuchtung über keinerlei moderne Errungenschaften verfügt, dazu beigetragen haben, die Spieldauer unnötig zu verlängern.« (rb. Berliner Börsen-Courier 12. IX. 33.) »Hermann Zilchers Musik merkt man es an, daß sie aus der Dichtung herauswächst, daß sie immer da einsetzt, wo das klingende und schon musikgetränkte Wort und Rhythmus und Poesie der Situation noch eine Steigerung in Tönen vertragen. Seine Musik ist leicht beschwingt . . . und reizvoll instrumentiert, mit einer eigenartigen Mischung von straffem Witz, lächelndem Humor, selbstvergessener Träumerei und leiser Melancholie.« (H. St. München-Augsburger Abendzeitung 6. IX. 33.) Der Abend war ein glänzender Erfolg mit jubelndem Dank an die Regie, wenn auch manche Einzelleistung, insbesondere in den kleineren Rollen, nicht an die der unvergänglich herrlichen Falckenberg-Inszenierung des gleichen Werks während des Weltkriegs heranreichte, mit welcher der Münchner Regie-Dichter einstens nach den ersten Vorstößen Eugen Kilians und Alfred Reuckers in Zürich »Wie es euch gefällt« endgültig für die deutsche Bühne erobert hatte.

In der zweiten Spielzeithälfte zeigte Falckenberg ein selten gespieltes Spatwerk Shakespeares, den »*Cymbeline*«, dem Ludwig Bergers Übersetzung zugrunde lag. »Schon äußerlich war (von Eduard Sturm, dem Bühnenbildner) ein weltbedeutender Raum in Gestalt einer schräggeneigten Trommel geschaffen; darauf vollzogen sich während einiger Musikakkorde (Bernhard Eichhorn) die zahlreichen Verwandlungen durch wechselnde Projektionen, Versatzstücke und Soffitten, bemalt mit mythischen Tieren. So konnte das barocke Märchen von Imogens vielversuchter und nie zuschanden gewordener Treue in allen seinen krausen, besinnlichen und rührenden Einzelheiten gezeigt werden« (W. P. Frankfurter Zeitung 20. IV. 34.); denn die Schicksale Imogens stehen im Mittelpunkt, nicht die des bösen Königs, den Robert Müller a. G. gab »als einen seiner jungen Gattin hörigen nicht eben königlichen Greis; er hatte etwas von einem verzweigten Lear und war auf beunruhigende Weise eindrucksvoll . . . Käthe Golds Imogen wurde, wie sie muß, ganz aus dem Herzen gespielt . . . man glaubt ihr alle Kraft und Selbstverständlichkeit des Widerstandes, weil man beinahe mit leibhaftigen Augen sieht, wie ihr Gefühl sie umschließt und von aller Welt scheidet. Ihr Zorn, ihr Unmut sind daher immer nur obenhin, vergessen schon im nächsten Augenblick. Nur ihr Schmerz um den Gatten ist endlos und nah am Tod . . . Will Dohm kam als vierschrötiger prahlerisch vorlauter Cloten . . . Otto Collin spielte den verbannten Leonatus sehr intensiv . . . Als Königin war Fräulein Flickenschildt das Bild der bösen Märchenfee, die zu allem Schlimmen mit Freundlichkeit bereit ist.« (Hanns Braun. Münchener Zeitung 25. III. 34.) »Man hat Shakespeare noch nie so konzentriert sprechen gehört wie hier, alles ist gleichsam herausgehoben . . . als ob Shakespeares barock bunte und nach allen Seiten glitzernde Welt gewissermaßen mit einer Konvexlinse aufgefangen wäre, alles sammelt sich in einem Brennpunkt, es verliert dadurch zwar seine Ausdehnung, gewinnt aber an Lichtstärke und Wirkung . . . Während im 1. Teil diese . . . Konzentration . . . geradezu hinreißend glückt, gerät sie im 2. Teil in . . . Widerspruch mit dem Werk selbst . . . Shakespeare wird in einer Weise barock, die wir heute nur noch stil- und kulturgeschichtlich, nicht aber mit dem Herzen empfinden können und wo . . . diese Art von Verständnis fehlt, muß selbst Shakespeare fremd wirken . . . Der Beifall nach dem 1. Teil sehr groß, mußte am Schlusse notwendig etwas abflauen, der künstlerische Erfolg und der Wert der Auf-

führung jedoch wird dadurch nicht verringert.« (H. W. G. München-Augsburger Abendzeitung 25. III. 34.)

Die Bayrischen Staatstheater in *München* eröffneten im Residenztheater die Spielzeit 1934-35 mit einer trefflichen Neuinszenierung von »*Viel Lärm um nichts*« unter der Regie Hans Schweikarts, dem Nachfolger Walter Brüggmanns. Die Spielführung »war nur am Anfang etwas hastig und gehetzt, löste und steigerte sich dann immer mehr zu beschwingender Heiterkeit. Und von beschwingter Leichtigkeit war auch fast aller Darsteller Spiel... Albert Lippert ist ein großartiger Frauenverächter Benedict, übersprudelnd von Witz und fröhlicher Laune, hoffnungslos verstrickt in die Bande der geistreichen Beatrice Anna Kerstens« (D-r. Westfälische Landeszeitung, Dortmund 26. IX. 37), »die durch eine überlegene Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksmittel, vor allem auch durch eine außerordentliche Bewegungsanmut überraschte.« (Teta Fraja. Bayerischer Anzeiger, Regensburg 30. IX. 34.) »Die Welt des freien Geistes und reinen Herzens wurde angeführt von der seelenhaften Schönheit Heros (Gefion Helmke)... und den herrlich schattierten Aristokraten (Fischel, Zapfel, Siegert)... Die skurrile Welt der alle Dinge und Begriffe verdrehenden Lebensweisheit war durch die beiden Gerichtsdiener (Wernicke, Hoch) unübertrefflich gezeichnet« (Otto Oster, Augsburger Postzeitung 21. IX. 34), so daß es spontanen Beifall gab. Ernst Martens' *Don Juan* wurde »ein rabiater Bösewicht, ein wenig zu laut für die Leichtigkeit des übrigen Spiels.« (E. J. Berliner Tageblatt 26. IX. 34.) Leo Pasettis »Zauberkastenbühne« und geschmackvolle Kostüme, Robert Tants stimmunggebende Musik und die von Senta Maria einstudierten Tänze halfen mit, den künstlerischen Eindruck des Abends zu einem echten Erfolg abzurunden.

Das Nationaltheater gab als viel beachtete Neuinszenierung unter der Leitung des Generalintendanten Oskar Walleck Verdis »*Macbeth*«, dessen Libretto Francesco Maria Piave getreu nach dem Handlungsablauf der gewaltigen Vorlage schuf. Die deutsche Bearbeitung — erstmalig 1928 in Dresden gegeben — stammt von Georg Göhler. Verdi — Shakespeare, polare Gegensätze menschlichen Wesens und Geistes, finden im unmittelbaren und kraftvollen Theater eine innere Gemeinsamkeit, die bei dieser Aufführung besonders in der Gestaltung der Lady Macbeth (Hildegard Ranczak), weiterhin Rehkempers als Macbeth und in den Bühnenbildern Leo Pasettis zu höchster Vollendung kam.

Auch die *Hamburger* Staatsoper bringt eine »*Macbeth*«-Erneuerung (Verdi) aus der vergangenen Spielzeit in engerer Anlehnung an das Original der Pariser *Macbeth*-Fassung und erwirbt reichen Beifall.

Jedoch ein »Theaterereignis allerersten Ranges war die Aufführung von Shakespeares »*Sturm*« in einer Neubearbeitung von Erich Ziegel im Thalia-Theater, der auch für die Regie verantwortlich zeichnete... Die Darstellung schuf... im Verein mit den außerordentlich wirklichen Bühnenbildern Johannes Schröders (der besonders das Phantastisch-Märchenhafte herauszuheben... wußte) und der musikalischen Untermalung Edmund von Medens eine Shakespeare-Atmosphäre von packender Intensität.« (hei. Theatertageblatt, Berlin 15. III. 34.) Erich Ziegel hatte das Ganze einerseits in die »Märchenzeit von 1001 Nacht« auf eine »wilde Insel in der Südsee« transponiert, andererseits aber bedenklich aktualisiert (zwei englische Song-Matrosen an Stelle von Stephano und Trinculo). »Das Hamburger Publikum jubelte freilich der... vorbildlich geleiteten Aufführung (Walther Suessenguth: Prospero, Wolfgang Rumpf: Ariel, Alf von Sievers: Aladin, Hilde Warsitz: Miranda) begeistert zu, als habe man hier wirklich Shakespeare zur Darstellung gebracht; nur der Leser und Kenner wird den ungehobenen Schatz weiser Menschlichkeit dieser raffinierten Theatralisierung kritisch entgegenstellen.« (Hg. M. Frankfurter Zeitung 25. III. 34.)

Das Deutsche Schauspielhaus bringt in der Inszenierung Adolf Rotts a. G. den »*König Lear*«. Rott »spielt nicht das Drama... sondern nur ein... heroisch-tragisches Gedicht, das als solches unserm Zeitgeist nahe ist, das sich aber in zeitlosem Grunde als das alte Bauernmärchen zu erkennen gibt. Rott spielt Shakespeare, indem er das Trauerspiel vom König Lear auf seine Ursprünge, das Epische, das zugleich das Bildlich-Sinnbildliche ist, zurückführt. Er spielt... ganz undynamisch... Das Temperament... Rotts ist trotz der heroischen Geste lyrisch und pathetisch.« (Friedrich-Carl Kobbe. Hamburger Nachrichten 18. IV. 34.) So kommt keine werkgetreue, geschlossene Aufführung zustande. »Der Lear Wüstenhagens ist ein Mann von einer unerhörten Vitalität. Er sprengt alles Maß in Wort, Gebärde und Werk... Groß im Fordern, ... groß und ohne Maß im Zorn... groß im elementaren Ausbruch der Scham, der Verzweiflung, des Wahnsinns. ... Ähnliches gilt von Werner Hinz' Edgar... Der stärkste Eindruck des Abends neben dem Lear geht von der Cordelia Ursula Höflich aus... Die Verslossenheit und

die Zärtlichkeit, der Kampf zwischen beiden und mit der Welt — . . . das alles findet . . . einen unendlich zarten, innigen . . . Ausdruck.. Das Bühnenbild schuf Heinz Daniel: ragend und gewaltig in den Bauten, sehr schön zum Teil in den Farben der Kostüme . . . Untermalt wurde die nordisch-düstere Stimmung durch die sicher und gut instrumentierte Musik Max Krohns.« (Thiessen. Hamburger Tageblatt 18. IV. 34.)

Paul Mundorf inszenierte im Thalia-Theater das »*Wintermärchen*«. »In einem zeitlos-barocken Rahmen von bunten Bildern und Kostümen, bewegten Tänzen und Musikstücken werden die Darsteller angehalten, das Einfache im Vielfältigen . . . das Menschliche im Märchenhaften deutlich zu machen. Das geschieht auf eine unaufdringliche taktvolle Weise, die als Mundorfs mehrmals schon gegebene Absage an das Experiment, als Ausdruck seiner unbedingten Werktreue zu verstehen ist. Aber seine Inszenierung ist nicht nur echt und richtig, sie ist auch schön und leidenschaftlich. Sie überzeugt durch ihre Shakespearegläubigkeit. Die dramaturgische Anlage, die sich auf 10 Bilder beschränkt, ist durch eine beispielhafte Klarheit ausgezeichnet. Ich kann mich nicht erinnern, eine Aufführung des »*Wintermärchens*« gesehen zu haben, in der die Grundhaltung, das Familienthema von den entzweiten und wieder vereinigten Gatten, so schlicht und verständlich herausgestellt worden wäre. Die Altersweisheit des Endes, die alles versteht und deshalb alles verzeihen kann, wirkt bei Mundorf nicht als romantisches und romanzenhaftes happy-end, sondern als weltanschauliches Bekenntnis . . . Wesentlicher als die Mitarbeit Edmund v. d. Medens, der eine durchaus nicht anspruchslose . . . Musik beige-steuert hat, ist diesmal die Mitarbeit Johannes Schröders. Seine Bühnenbilder haben den Vorzug, den bunten Stimmungswechsel der Szenen kräftig zum Ausdruck zu bringen; aber nicht weniger wichtig für den Stimmungsgehalt der Aufführung sind seine Kostüme, die im Schnitt und im Zusammenklang der Farben die romantische Harmonie des Märchens sichtbar werden lassen . . . Die Tänze (Freka Renate Bortfeldt) sind entzückend — mit bestem Taktgefühl dem Realismus einer dörflichen Lustbarkeit und zugleich dem Märchenstil des Ganzen angepaßt . . . Mundorf hat die Übersetzung der . . . Dorothea Tieck im wesentlichen stehenlassen und nur dort durch Anleihen bei jüngeren Übersetzern verändert, wo ihm der Sinn des Textes allzu dunkel oder die Sprachform allzu antiquarisch erschien. Der beste Sprecher des Abends ist

Ernst Leudesdorff. Sein *Leontes* hat, im Sprachlichen wie im Psychologischen, den romantischen Überschwang, der das Werk auch und gerade in seinen seriösen Teilen von der echten Tragödie unterscheidet . . . »Charlotte Kramm gibt der Paulina eine ebenso menschliche wie freundliche Deutung und ebnet dem Werk im breiten Publikum den Weg zum leichteren Verständnis . . . »Im ganzen . . . ist es eine bunte und beschwingte, innen und außen saubere Auf-  
führung, in der die große Shakespeare-Überlieferung der Ziegel-  
bühne auf eine weniger anspruchsvolle, aber lebendigere Weise fort-  
gesetzt und erneuert wird.« (Friedrich-Carl Kobbe. *Hamburger Nach-  
richten* 28. XII. 34.)

Als Silvesteraufführung brachte das Staatliche Schauspielhaus unter der Regie Karl Wüstenhagens »*Was ihr wollt*«. »Heinz Daniel unterstützt ihn . . . mit ganz reizenden Bühnenbildern, festlich froh und rauschhaft im Zusammenklingen der Farben. Auch Max Krohn trägt mit seiner netten, unaufdringlichen Musik zum Erfolg des Abends bei. Die Darsteller, silvesterlich hochgestimmt, schöpfen in sprühender Laune und trefflichem Zusammenspiel aus dem Vollen. Hansgeorg Laubenthal (*Orsino*), . . . die anmutige Olivia Erika Zihls und ein entzückend graziles, bewegliches und schelmisches Mann-  
Mädchen: Ehmi Bessel in der Doppelrolle der Viola und des Cesario. . . . Wüstenhagen selbst spielt den Junker Tobias, diesen zech-  
frohen Abkömmling des großen Falstaff, spielt ihn ganz prächtig  
aus der . . . Weinseligkeit heraus und mit jener künstlerischen  
Schwingung, die das Grobe sublimiert und die Leistung zu einem  
ästhetischen Genuß macht. . . .« (Max Alexander Meumann. *Ham-  
burger Fremdenblatt* 2. I. 35.)

Das Neue Theater in *Frankfurt a. M.* versucht unter der Spiel-  
führung von Dr. Hans Buxbaum eine Neuinszenierung von »*Wie  
es euch gefällt*«. Die Bilderbuchstilisierung der Bühnenbilder von Her-  
mann Koch mit Lampionherzen und ähnlichen wenig stilvollen Zu-  
taten zog mit dem gleich zu Beginn überbetonten pantomimischen  
und musikalischen Charakter der Regie den Gesamteindruck in eine  
aufdringlich künstliche Farbigkeit, die mit dem Zauber der echten  
Märchenhaftigkeit nichts mehr gemein hatte. Hermann Zilchers  
Musik, von René Carl Frieß sauber gebracht, hinterließ guten Ein-  
druck. — Als zweite Shakespeare-Inszenierung brachte das Neue  
Theater diesmal unter der Regie von Arthur Hellmer »*Zweierlei Maß*«  
in der Rotheschen Übersetzung. »Im Szenischen unterstützte ihn Her-

mann Koch, der die Schauplätze von Wien nach Italien trug und sehr geschickt über Torbogen, Mauern, Klostergärten und Gefängnishöfen dekorative Landschaften und Gebäude mit raumbildender Tendenz wölbte, eine Lösung, die künstlerisch und praktisch zugleich ist, da sie dem hurtigen Ablauf zustatten kommt und . . . erwünschte Illusion erzeugt. Hellmer war auf feine Auswiegung der Partien bedacht. Er mischte auf engem Raum die Galgenvögel und Shakespeares Gesindel und den Ernst der Würdenträger mit künstlerischem Geschmack und ohne sich in eine der beiden Welten zu verliehen. . . . Für die Isabella war ein Gast, Luise Rainer-Wien, berufen, eine Erscheinung von herber Anmut, zart und großäugig, zag und verhalten, aber . . . doch auch mit dem dramatischen Schrei, wenn es um die Ehre und den Tod geht. . . . Sie ist eine junge Meisterin der Andeutung, des fragenden Blicks . . . der scheuen Gebärde. Verse wehen wie ein Hauch, lange Auftritte sind geladen von innerem Gespanntsein . . . Neben dieser schönen Überraschung des Abends stand eine andere: Herr Stahl-Nachbaur als Herzog. Ein ausgezeichnete Sprecher, der Shakespeare edelsten Dienst leistete, gab er die Figur voll Würde und Klugheit, nicht ohne eine Dosis Ironie. . . . Massareks Angelo war ein düsterer Pedant des Rechts, verschlossen, einleuchtend. Schöbingers Claudio fesselte durch Jugend und Ungestüm und durch die verzweifelte Echtheit der Todesangst. Mit großem Vergnügen sah man die Gesellschaft der großen und kleinen Halunken. . . . Der Beifall prasselte dankbar. Das Theater hatte einen großen Erfolg.« (-ck. Frankfurter Zeitung 18. I. 34.)

Richard Salzmann brachte im Schauspielhaus in der Rotheschen Übersetzung »*Was ihr wollt*« heraus mit Betonung der derben Szenen und »ließ sich nichts entgehen, was einen lauten Erfolg verbürgen kann. . . . Die Drehbühne bewies ihre reizvollen Möglichkeiten. Die 17 Bilder liefen hurtig ab. Ludwig Sievert hat Galerien, Balkon, Treppen gebaut, phantastische Idylle mit Getier, eine illyrische Vegetation, finstere Gelasse und heitere Ruhelager, Vorplätze für Kneipen, Plätze für ausgiebige Händel, schmissig, zärtlich, genial. Die weiche Musik Humperdincks umspielt das Ganze. . . . Claire Kaiser (Viola) edlen Gesichts, mit schönen Augen spricht und spielt Shakespeare. Sie ist sein Geschöpf, ein holder Knabe mit zarten Kräften, blumenhaft, innig, rührend keusch, ganz Seele und Kind bis zum beglückenden Ende. . . . Die Zofe Claire Winter . . . ein quikkes Persönchen, leibhaft gewordene Drolerie . . . Seiferths Blei-



chenwang wird zum Symbol des gutgesinnten Pechvogels . . . Impekovens Rülp . . . ein kostbarer Kerl, falstaffisch geschwemmt, füllig auch in seiner Freude an diesem Dasein . . . Verhoeven ein ausgezeichnete Narr.« (-ck. Frankfurter Zeitung 18. V. 34.) Ein voller Erfolg und würdig zur Festaufführung bei der Tagung der Reichstheaterkammer in Frankfurt. — Es folgt im Dezember 1934 eine prächtige Inszenierung von »*Der Widerspenstigen Zähmung*«. »Der Inszenator Salzmann . . . hat nicht die Rahmenhandlung des Kesselflickers Schlau mitgenommen, die der Komödie den Charakter des Traumes gegeben hätte . . . er hält es mit dem Zirkus, dem Jahrmarkt, der Burleske. Seine Phantasie ist üppig genug, diesen Ton zu halten, die Einfälle jagen sich, der Spaß setzt nicht aus, die Komödie läuft am Schnürchen, läuft am Finger Shakespeares . . . Mochte auch in der Turbulenz des Abends Feines überdeckt werden, so schälte sich doch das Urmotiv heraus . . . Es kommt nicht darauf an, dem Publikum gefällig zu sein, die Bühne sei nicht nur Diener des Besuchers, sondern auch Offenbarer. Die dramaturgische Einrichtung (nach dem Tieckschen Text) kommt der Aufführung zu-statten. Die drei ersten Aufzüge sind zusammengezogen und führen bis zu der Hochzeit des wilden Paares. Caspar Neher stellt dazu Padua, die Landschaft und Backsteinhäuser mit Treppen und Balkon, ein praktisch verwendbarer und genügend illusionistischer Schauspielplatz, und den großen Saal, der es in sich hat und mit seinen Massen, Fenstern, Treppen und Türen die Möglichkeit zu toller Kurzweil gibt. Die Harlekinaden, Zusammenstöße und menschlichen Fortbewegungen im Hause des gewaltigen Dompteurs sind Meisterstücke aus dem Schumanntheater und ebenso originelle Würfe der Regie . . . Für Schombergs Breitbeinigkeit und Saft war Petruchio ein gefundenes Fressen. Ohne viel Reflexionen zu machen, setzte er die Zähmung Käthchens ins Werk, versteht sich mit Peitsche und derbem Zugriff, sehr männlich . . . ein leichthin verliebter Tierbändiger, der sogar mit der ‚Natur‘ eines Weibes fertig wird. Das Käthchen der Ellen Daub, weniger Kätzchen als Katze, weniger heimlich erglühendes Weib als eine wider Willen im Sturm Genommene, ein hartes Gesicht von Wirrhaar umstanden . . . Unser Käthchen ist nichts weniger als duftende Rose, die dornig sticht, eher eine schnaubende Megäre, die nur langsam kirre wird. Um so glücklicher mochte die Künstlerin sein, als sie endlich die ihrem Wesen gemäßen schmelzenden Schlußworte sprechen konnte. Für das übrige Gekribbel

aus Shakespeares großer Schachtel haben wir angenehme und charakteristische Vertreter.« (-ck. Frankfurter Zeitung 18. XII. 34.)

Von den Ruhrstädten brachte *Bochum-Duisburg* unter Dr. Wildhagen den »*Othello*« mit Gerhard Meinecke in der Titelrolle, der »den schicksalhaft Getriebenen, Vorwärtsgepeitschten spielte, das Opfer der Unzulänglichkeit eigener Denkformen . . . einen triebhaft schwankenden Charakter . . . Walter Kaltheuner (Jago) spielte das Thema „Böser Geist“ . . . Er war teuflisch, weil es ihm Vergnügen bereitete, so zu sein . . . Shakespeare schuf ihn als weißen Gegensatz zu . . . Othello . . . In der Desdemona entfaltete Hidde Ebert auffallenden Liebreiz und eine verinnerlichte Darstellung . . . Johannes Schröders Bühnenbilder . . . erfreuten durch geschmackvolle stilistische Geschlossenheit . . . in ihnen spielte . . . die Bildprojektion eine bedeutende Rolle.« (Dr. H. Rhein- und Ruhrzeitung, Duisburg 28. IX. 33.) — In Shakespeares »*Coriolan*« in der Übersetzung von Kroepelin baut Saladin Schmitts Regie »vor allem mit einer lautlosen Verwandlungstechnik des Szenischen ein großes politisches Anschauungsdrama auf. Geschickte Striche schärfen besonders . . . die Spannung für die Dialektik der Vorgänge im Senat und in den Volksszenen . . . Willi Busch geht an die Rolle des Coriolan zuerst mit allzu viel Mimik und Sprachgedonner heran, um später seiner eigenen Anlage gemäß für jene Mischung von Mannkindlichkeit und Genietum als Voraussetzungen der Charaktertragödie den besten Ausdruck zu finden. Gerhard Meinecke als großer Aufidius eine klar gezeichnete und männliche Führernatur . . . Ausgezeichnet Walter Kaltheuners Maske des Volksverführers Sicinius Velutus.« (Cremers. Rhein.-Westfäl. Zeitung, Essen 20. IX. 33.) Bei neutraler Vorderbühne betonen Johannes Schröders Bühnenbilder »die senkrechten und waagerechten Linien, in der Farbe das knappe und kontrastreiche Schwarz-Weiß . . . Bingelegte Denkmäler passen die kühlen Formen dem Zeitgeschmack an.« (Dr. Vogl. Duisburger Generalanzeiger 27. IX. 33.) »Das heroische Theater verlangt seinen eigenen Stil. Es fordert die gehobene Formung der Darstellung, der Sprache. Es braucht das Pathos. Aber nur das Pathos kristalliner Verdichtung. Nicht das Pathos der Verkrampfung, der Gewaltsamkeit, der forcierten Breite. Saladin Schmitt weiß das. Und er bindet darum die Szenen auf verschiedenen Spiel-ebenen vor dem Vorhang und auf den Podien der Bühnen zu lockerer rascher Folge, die dramaturgischen Höhepunkte auch sinnfällig heraushebend.« (Litterscheid. Nationalzeitung, Essen 21. IX. 33.) — Auch

Duisburg brachte Verdis »*Macbeth*« inszeniert von Saladin Schmitt unter der Stabführung von Paul Drach in einer ausgezeichneten Aufführung. Eine der grandiosesten musikdramatischen Schöpfungen des gesamten Operntheaters der Welt, die bisher in Deutschland nahezu unbeachtet geblieben war, hat hier durch den Intendanten von Duisburg-Bochum und seine Künstler eine geradezu als Großtat bezeichnete Inszenierung erlebt, der Saladin Schmitt profunde Kenntnis der Shakespeareschen Vorlage noch zugute kam. — Regisseur Karl Eggert brachte gemeinsam mit Kapellmeister Wilhelm Grümmmer zum ersten Male die bereits 1874 in Mannheim uraufgeführte köstliche komische Oper »*Der Widerspenstigen Zähmung*« von Hermann Goetz, mit einem Libretto des Schweizer Dichters Josef Victor Widmann. Herzlicher und verdienter Beifall wurde dieser Aufführung zuteil, die besonders in der Kostümierung glücklich das Shakespearesche Vorbild der Oper betonte.

In *Essen* wurde die Aufführung »*Der Widerspenstigen Zähmung*« im Schauspielhaus unter Intendant Alfred Noller zu einem Triumph des echten Theaters und des »Essener Stils«. Die Rothescche Fassung gibt dem Rahmenspiel der Tragikomödie um den betrunkenen Kesselflicker Schlauf, den Stanislaus Fuchs mit hintergründiger Komik gab, die eine tiefe Menschlichkeit ahnen ließ, breiten Raum. Das Spiel des Ensembles, »gebändigt durch den Regiewillen des Intendanten Noller . . . sprühend und leuchtend in der blitzenden Einfallstechnik des Dialogs, prächtig dahergaloppierend im Stil der *commedia del' arte*, wundervoll kontrapunktiert durch die Scherzomelodie des Zwischenspiels . . . das ist Regiekunst, die vergessen macht, . . . daß es einen Regisseur auf der Welt gibt . . . Das Ensemble war in seiner künstlerischen Leistung ein ungeteiltes Ganze. . . . Endlich das Bild Rochus Glieses in einer beispiellosen Erfindungskraft des Szenischen, mühelos in der kombinierten Technik der primitiven Aufbauten bei offener Szene und der beschwingten Pracht der luftigen Projektionen (eine praktikable Projektionswand und Versatzstücke).« (Cremers. Rhein.-Westfäl. Zeitung, Essen 9. X. 33.) »Else Knott (Katharina) spielte herrlich . . . Sie war am Anfang schon und bei aller gefährlichen Angriffslust eine . . . lebenswürdige Person . . . Bezähmt war diese Widerspenstige wohl, aber nicht besiegt . . . Bei offener Szene schon erntete sie und ihr Partner Gerhard Just (Petruchio)« (W. Witthaus. Kölnische Zeitung 13. IX. 33.) »mit sprühenden Augen, überraschendem Temperament und

kerniger Männlichkeit« begeisterten Beifall. (K. H. B. Mittag, Düsseldorf 9. X. 33.) »Kraftig wie Stück und Aufführung, einfallsreich war die Bühnen- und Verwandlungsmusik Ottmar Gersters.« (Thomas. Dortmunder Generalanzeiger 10. X. 33.)

Die Nollersche Inszenierung der Shakespeare-Rothschen »Komödie der Irrungen« begeisterte Publikum und Presse ebenso, wie die »Widerpenstige«, denn er bringt sie heraus, »unterstützt von den köstlichen Bühnenbildphantasien Rochus Glieses, als gelte es, ein Fest der theatralischen Kunst zu feiern . . . Das Ensemble des Essener Schauspielhauses folgt seinem Regisseur in einen Stil entzückend spielerischer, geistfroher Beschwingtheit, wie man ihn eben nur als reinen Ausdruck romantischer Komödien-Kunst auf dem deutschen Theater bezeichnen kann.« (Cremers. Rhein.-Westf. Zeitung 22. IX. 34.) — Gerhard Just findet für den Antipholus »einen ebenso hinreißenden modernen Charmeur-Ton, wie Liselotte Schreiner die Eifersüchtigkeiten der Gattin Adriana mit vollkommenster Gescheitheit, mit subtilster psychologischer Schattierung vorträgt . . . Der Abend ist Rothe-gerecht und Shakespeare-gerecht . . . Hermann Zilchers Zwischenaktsmusik dirigiert Erich Puteanus.« (H. H. Der Mittag, Düsseldorf 24. IX. 34.)

Dortmund bringt im Stadttheater von den pseudoshakespearischen Werken den »Londoner Verlorenen Sohn« in der Bearbeitung von Ernst Kamnitzer. »Willy Hanke führte in lebensvoller verständnisreicher Personalregie die Vielzahl der Mitwirkenden zu wahrhaft shakespearischer Lebendigkeit und überzeugender Charakterisierung. Auch Dr. Fritz Mahnkes Bühnenbilder waren trotz ihrer Spielzeugakkuratesse farbenfroh und formreich, wie man sie nur für Shakespeare wünschen kann . . . Der begleitenden Musik, die Wilhelm Kayser-Schlömer nach alten Melodien geschickt zusammengestellt hatte, hätte man entraten können.« (E. A. S. Dortmunder Zeitung 25. I. 34.) »Robert Michal als Mattheus Flowerdale spielte seine Rolle . . . in einer geschickten Verbindung von reicher psychologischer Nuancierung und dramatischer Wucht. Emil Binder verkörperte die Gestalt des Vaters würdig und verhalten« (-s. Rhein.-Westfäl. Zeitung 25. I. 34.), Lore Semmt die »tugendsam-herzenshohe Gwendolin . . . Der Beifall . . . war lebhaft, dankbar und vollberechtigt.« (H. H. Der Mittag, Düsseldorf 25. I. 34.)

Unter den Rheinstädten brachte Düsseldorf in der Gastinszenierung von Wolf von Gordon »Was ihr wollt«. Gordon »verfügt über zahl-

reiche gute Details, über Einfälle — aber sie waren alle mehr der Dichtung aufgesetzt als aus dem Zentrum . . . entwickelt . . . Er bietet Shakespeare in gepflegter, aber irgendwie auch geschmäckerischer Haltung . . . sie findet nicht zum Herzen Shakespeares» (H. H. Der Mittag, Düsseldorf 31. V. 34.), trotz einer geschmackvoll unauffälligen Bühnenmusik Winfried Zilligs und des malerischen Bühnenbildes von Traugott Müller a. G.: »eine aus luftigen Rundbogen konstruierte, sonnenhelle, südliche Stadt, mit romantischem Tor, buckliger Straße und den zierlichen Palästen von Orsino und Olivia . . . Paul Klinger war ein herzhafter und lebensfroher Herzog, . . . Constanze Menz gibt der launischen Olivia aparten fraulichen Reiz.« (F. S. Volksparole, Düsseldorf 31. V. 34.), die übrigen Gestalten durchschnittlich.

In Köln gab Alfons Godard im Schauspielhaus »*Maß für Maß*« in glücklicher dramaturgischer Bearbeitung nach der Übersetzung von Baudissin. »Sie legte die vielfältigen Fäden der menschlichen Irrungen und Wirrungen bloß, indem sie sie verdichtete . . . So erreichte die Aufführung . . . jene glückliche Mischung von klassisch-bildhafter Klarheit und bunter Realistik. In Räumen, die auf breite Flächenwirkung gestellt waren, in romantisch-opernhaften Gäßchen der mittelalterlichen Wiener Vorstadt (Otto Reigbert) entfaltete Godard eine Spielfülle, die getragen war von einer sprachlich sorgfältigen Diktion. Das Gesicht der Aufführung wurde jedoch geprägt durch das durchgeformte Ensemble.« (T-s. Dortmunder Generalanzeiger 22. I. 34.) »Albert Lippert a. G. prägte dem Angelo die fanatischen Züge des Eifers ein, grimmig, gefroren und hart. Seine Ausbrüche der Leidenschaft erschreckten mehr als sie erschütterten. Hanni Hoeßrich im bräutlichen Weiß als Isabella, eine Burg der Keuschheit und Heiligkeit. René Deltgen brachte den gierigen Lebenswillen und die zitternde Todesangst des jungen Claudio . . . Bei Walter Richter (Herzog Vincentio) dauerte es einige Zeit, bis er sich in den Rhythmus hineingefunden hatte und sich selber als Mittelpunkt und helfende Gnade fühlte . . . Der Beifall war überaus herzlich.« (Dr. W. Spael. Kölnische Volkszeitung 22. I. 34.)

Die »*Othello*«-Aufführung im Bonner Stadttheater in der klaren und flüssigen Verdeutschung des Bonner Lektors Walter Josten zeigte, daß sehr wohl gutes Schauspiel in Bonn gegeben werden kann. Unter der Regie von Karl Bockx, »der eine gebannte Verhaltenheit der Othellogestalt (Wilhelm Diefenthal) gegen die lyrisch gemilderte

Rollenauffassung der Desdemona (Else Scharoff) ausspielte, war die stärkste Figur »unzweifelhaft Egon Holms als Jago, der alle Bosheit . . . und allen geschmeidigen Zynismus zu vereinigen vermochte.« (-ow. Der Mittag, Düsseldorf 5. IV. 34.) Die Bühnenbilder schuf Ernst Müller-Multa mit sparsamen Mitteln. — Intendant Herwig war für Regie und Bühnenbild zu »*Wie es euch gefällt*« verantwortlich, das die rechte Mitte fand zwischen ‚Naturfülle und Naturentrückung‘. Man benutzte die Rothesche Fassung und die Musik von Hermann Zilcher. »Eva Bubats Rosalinde trug das Stück . . . sie hat das köstliche innere Temperament, das die Rolle erfordert.« (B. K. Der Mittag, Düsseldorf 16. X. 34.)

Das Badische Staatstheater *Karlsruhe* gab unter der Regie von Felix Baumbach den »*Hamlet*« in der gleichen neuen Auffassung wie in Leipzig, »als heldenhaft ringenden Menschen, den sein Gewissen zum Kampf gegen eine verworfene Umwelt treibt, Stefan Dahlen hat seinen Hamlet folgerichtig . . . angelegt . . ., vor allem hinreißend in den ekstatischen Ausbrüchen.« (H. H. Führer, Karlsruhe 19. III. 34.) »Paul Hierl als König und Melanie Ermarth als seine Gemahlin, zwei Gestalten von unheimlicher Wirkung . . . Ophelia wirkte im schlichten Spiel Elisabeth Bertrams ergreifend.« (ml. Badische Presse, Karlsruhe 19. III. 34.) Die Bühnenbilder H. G. Zirchers und die Kostüme von Margarete Schellenberg waren einfach, schön und zweckentsprechend. — Arthur Kusterers heitere Spieloper »*Was ihr wollt*« (1932 in Dresden uraufgeführt, inzwischen durchgreifend geändert), »die das Wesen des Shakespeareschen Humors ausgezeichnet getroffen und die Möglichkeit der musikalischen Behandlung des Originalbuches in verkürzter Form nachgewiesen hat« (Deutsche Bühnenkorrespondenz, München 2. V. 34), ging am Staatstheater unter der musikalischen Leitung von Josef Keilberth und der Regie von Viktor Pruschka unter großem Beifall in Szene.

Im *Mannheimer* Nationaltheater kam Hans Rothes Bearbeitung von »*Heinrich IV.*« zur erfolgreichen Uraufführung in den Bühnenbildern von Dr. Eduard Löffler. »Des Intendanten Friedrich Brandenburgs saubere, kunstvolle, organisch in sich geschlossene Inszenierung war angefüllt mit Einfällen und Schönheiten, wie sie dem Werk gemäß sind . . . Seine Regie ist Erlebnis des Werks, ist hohe Achtung vor dem Wort und vor dem Sinn des Geschehens . . . Fritz Schmiedel gab dem Prinzen Heinrich einen weiten, nicht billig moralisierenden, sondern urgeheimen Sinn, einen tragischen Men-

schensinn.« (bz. Neue Badische Landeszeitung, Mannheim 22. I. 34.) »Willy Birgels König aus bedrückender Sorge und geheimer Gewissenslast zu Seelenruhe und Zukunftsgläubigkeit sich durchringend . . . ist ein kluger Sprecher.« (C. O. E. Neue Mannheimer Zeitung 22. I. 34.) »In Herrn Zistig hat Mannheim einen bis in kleinste Einzelheiten von Mimik und Gebärde, bis in kaum spürbare Nuancen der Rede schlechthin vollendeten Falstaff . . . von dem in Wahrheit genießerische Daseinslust ausstrahlt . . . Lindner charakteristisch als Heißsporn.« (P. Sch. Frankfurter Zeitung 24. I. 4.) — Ebenfalls in Rothes Übersetzung wurde unter der Spielführung Hans Carl Müllers die »Komödie der Irrungen« gegeben. »Das aus den gedanklichen, sprachlichen und musikalischen Elementen erspürte Atmosphärische der Dichtung wurde lebendig und durch einen bildmäßigen und kostümlichen Farbenzauber geläuterten Geschmacks wesentlich gestützt, so daß an bunter Augenweide kein Mangel war. Erwin Linder und Konrad Wagner waren ein Zwillingsgespann von frappantem Gleichmaß der äußeren Erscheinung . . . Anne Kerstens Adriana, Vera Spohrs Luziana und Hermine Zieglers ephesischer Küchendragonier traten . . . ein wenig in den Schatten.« (C. O. E. Neue Mannheimer Zeitung 9. VII. 34.) — Arthur Kusterers Oper »Was ihr wollt« fand unter der musikalischen Leitung von Dr. Cremer auch in Mannheim eine lebendige Aufführung. Der »Weg, den Kusterers Oper geht, ist der Weg des Tanzes. Wiedergeburt der Komödie aus dem Geiste des Tanzes . . . Die Harmonik zehrt von vielem, ist aber stets von Eigenblut durchpulst und von einem starken Einfallsvermögen gekennzeichnet. Das Ganze wirkt in Verbindung mit der raschen, beschwingten Handlung elementar und überzeugend. Der sehr in Einzelheiten gehenden Regie Carl Hans Müllers ist ein großer Teil des unstreitigen Erfolges zuzuschreiben, den das Werk errang. Wo es irgend anging, brachte der Spielleiter maßvolle komische Nuancen an, ohne aber die Handlung damit zu überfrachten. Blankes Bühnenbilder . . . bevorzugten helle Ausblicke, mit runden kioskartigen Häuserandeutungen und schmückenden Balustraden. Dr. Cremer am Pult gab der stets sprechenden Musik starke Impulse und überlegene kammermusikalische Führung. In feinem Abwägen des Orchesters gegen die Sänger bot er eine durchaus hochwertige Leistung, die keinen schwachen Punkt aufwies.« (Hakenkreuzbanner, Mannheim 7. I. 35.)

Auch das Württembergische Staatstheater *Stuttgart* brachte die

»Komödie der Irrungen«, jedoch nicht in der Rothe-Fassung. »Der Regisseur Fritz Kirchhoff hält . . . auf flottes Tempo und gute Spiel-laune. Er bekommt von Herrn Czossek Bühnenbilder, die in einer ebenso lustigen wie geschmackvollen Spielschachtelarchitektur den geeigneten Spielraum geben . . . Für die kurzen Zwischenpausen liefert Herr Prehsun alte Musik, die lebenswürdig und fein klingt.« (D. Stuttgarter Neues Tageblatt 24. VII. 33.) »Der Antipholus von Syrakus des Herrn Leitgeb ist vornehm in Haltung, der Antipholus von Ephesus des Herrn Fernau aufgebracht und sarkastisch. An den Hanswursteleien der beiden Diener Dromio hat jedes Gemut seine herzliche Freude. Else Panto gibt die gekränkte Gattin mit temperamentvollen Ausbrüchen und Herta Schwarz die stille, sanfte Schwester Luziana . . . Stück und Aufführung bereiteten einen vergnügten Abend.« (W. H. Süddeutsche Zeitung, Stuttgart 25. VII. 33.)

Weimar gab in der Berichtszeit den »Hamlet« und als Festaufführung für die Deutsche Shakespearegesellschaft — ein seltenes Ereignis — die Königstragödie »Richard II.« Die Darstellung unter der Regie Dr. Georg Kruses gipfelte in den Gegenspielern Richard und Bolingbroke. »Dem blendend-schillernden, schwankenden und phantastisch wortreichen, nur in Momenten der Gefahr tatkräftigen König Richard kommt die künstlerische Persönlichkeit von Theodor Loos stark entgegen . . . So umgab er diese . . . Gestalt mit einem Schleier, in den alle seine reichen darstellerischen Ausdrucksmittel eingewoben waren und prachtvoll zurückstrahlten und dem sich die prächtige Melodik seiner Sprechkunst . . . zugesellte.« (Dr. r. Allg. Thüring. Landeszeitung, Weimar 25. IV. 34.) »Claire Kaiser verlieh der Gestalt der Königin all ihren Liebreiz und gestaltete vor allem die Abschiedsszenen wundervoll ergreifend . . . Die Bühnenbilder Robert Stahls bildeten echtes Milieu, ein Genuß für sich war die Westminsterhalle.« (fe. Thüring. Staatszeitung, Weimar 26. IV. 34.) — Als »Hamlet« wußte Hans König — unter der Regie Kruses — »einen heroischen Grundton festzuhalten . . . der alle Schwierigkeiten der Deutung . . . vergessen ließ . . . Den Usurpator König Claudius zeichnete Hans Illiger mit kräftigen Strichen, mehr brutal als intrigant . . . Margarete Neff war eine Königin von repräsentativer Vornehmheit und Zurückhaltung . . . Claire Kaiser (Ophelia) schuf eine in ihrer Schlichtheit rührende und tief ergreifende Gestalt — — Die Bühnenbilder von Robert Stahl verdienen hohes Lob. Schon die Schloßterrasse mit ihrer Höhenteilung durch Treppenstufen be-



deutet eine vorteilhafte Lösung, und der Saal mit seiner erhöhten Galerie erwies sich als vielseitig verwendbar. Nicht weniger zu rühmen ist die Ausstattung des Kirchhofs und die feierliche Gotik des Saales als Rahmen für den Schluß.« (H. Dittemberger. Allgemeine Thüring. Landeszeitung, Weimar 15. I. 34.)

Oberspielleiter Heinz Jamin brachte in *Greifswald* in schwungvollem Tempo, unterstützt von »farbenfrohen phantastischen Bühnenbildern Heinz Ludwigs, die der Märchenstimmung . . . und der Umwelt eines Puck gerecht wurden«, den »Sommernachtstraum«. Weniger glücklich war die aus Webers »Oberon« entnommene musikalische Untermalung unter Erwin Baltzer. »Vally Rahl gab ihrer Hermia . . . eine mitreißende . . . Gestaltung. Ebenso Paul Schmidt . . . als Zettel . . ., Hans Ulrich Hart als Puck war . . . zu wenig Kobold. Hans Breidenbach . . . als Theseus war tonangebend . . . Insgesamt eine schwungvolle und vielverheißende Aufführung, der das vollbesetzte Haus gerne folgte.« (wu. Generalanzeiger Stettin 25. X. 34.) — Auch hier eine gelungene Aufführung der komischen Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« von Hermann Goetz unter der Regie des Intendanten Emanuel Voß und der Stabführung von Fritz Jentzsch.

In *Königsberg* war die Regie der Komödie »Maß für Maß« von Intendant Kurt Hoffmann »auf den Herzog, den Statthalter und das leidende Mädchen, also auf den Kampf um Recht und Gerechtigkeit eingestellt, und die Szenen derben und zum Teil rüpelhaften Humors waren zurückgedrängt. Diese Vergeistigung sollte auch äußerlich merkbar sein, indem die Schauspieler und Schauspielerinnen in eine spätbarocke Kleidung gesteckt waren . . . Zwischen Phantastik, Märchen und barocker Sachlichkeit schwankende Bühnenbilder Albrecht Pfannschmidts. Arno Hufeld schrieb dem Schauspiel eine zurückhaltende, gefällige Begleitmusik.« »Der Statthalter Herbert Dirmosers war gut in Maske und Spiel, eine bestens fundierte Schöpfung . . . Lola Chluds Isabella . . . wandelte sicher und still ihres Wertes bewußt und doch demütig durch den bunten Reigen der Szenen, immer gewiß, daß ihre Seele alles überwinden werde. Den übrigen ein Gesamtlob.« (Ba-. Königsberger Allgemeine Zeitung 6. XI. 33.) — Als Weihnachtspremiere folgte »Wie es euch gefällt« unter der Gastregie von Johannes Nürnberger (aus Mainz), »der ein Schäferspiel in zusammengewürfelten Allerweltskostümen inszenierte. Das märchenhaft Beglückende lag nicht über der ganzen Inszenierung, es

wurde nur durch den einen oder anderen Darsteller deutlich — so war Pfaudler als Jacques wundervoll, die Shakespearigestalt dieser Inszenierung, und Troxbömker, der es verstand, die schmerzliche Molière- und Watteautimmung seines Probestein . . . überall rein erstehen zu lassen . . . Maria Rilz a. G. . . bringt viel Jugendlichkeit und treibendes Temperament auf die Bühne . . . Maria Legals Celia: reizend . . . Zilchers' hübsche Musik begleitete den Abend.« (Epb. Königsberger Hartungsche Zeitung 27. XII. 33.)

Kiel brachte Verdis »*Macbeth*« in der Spielleitung des Intendanten Ernst Martin und der musikalischen Leitung des Kapellmeisters Berthold Lehmann, der hier zum ersten Male vor eine große Aufgabe gestellt wurde, in einer vortrefflichen Aufführung.

Kolbergs »*Komödie der Irrungen*« (Regie Willy Stephan) wurde durch die Darstellung der temperamentvollen Charlotte Förster, Ludwig Schiers und Walter Warbdorfs zu einem großen Erfolg.

Das künstlerische Grundprinzip der »*Sturm*«-Inszenierung unter dem scheidenden Intendanten Dr. Groß in *Lübeck* hieß: Stilisierung. Auch die Bühnenbilder Paul Pilowskis hatten diese Haltung: Einfachheit, Konzentration auf Wesentliches, Flächenwirkung. Sehr gelungen das im Unwetter kämpfende, fahl beleuchtete Schiff des Vorspiels, der tropische Hintergrund, . . . die heiße dampfende Buntfarbigkeit des Urwaldes, in dem sich die Schiffbrüchigen verirren . . . Die Musik Felix Weingartners . . . dirigierte Klaus Billig mit Sicherheit.« (Kl. Lübecker Generalanzeiger 6. V. 34.) Die Gestaltung des Wortes ließ viel zu wünschen übrig, trotz einiger guter Spielmomente Ariels (Anni Hart), Stephanos (Alfred Nicolai) und des Caliban (Wilhelm Kürten). Die Durchführung der Tänze lag bei Ellys Gregor. — Die Neueinstudierung des »*Hamlet*« wurde ganz durch die Persönlichkeit des neuen Intendanten Robert Bürkner bestimmt, der zugleich die Titelrolle übernahm. »Regietechnisch war . . . alles auf innere Wirkung gestellt, auf den Zauber des Wortes . . . Die Bühnenbilder Paul Pilowskis blieben in einfacher Stilisierung, . . . wurden jedoch dort, wo es darauf ankam, durch moderne Mittel der Projektion wirkungsvoll unterstützt. Besonders gelungen die Terrasse von Helsingör mit dem windumstürmten, unter Nachtwolken in breiter Fläche gespenstisch von kaltem Mondlicht übergossenen Turm . . . Der Hamlet Bürkners . . . hatte seine stärksten Augenblicke . . . im Reflektiven, in den hohen lichten Bögen seiner Perioden. . . Erschütternd die Wahnsinnsszene, die mädchenhafte Lieb-

lichkeit ... der Ophelia von Erika Kapralik.« (Kl. Lübecker Generalanzeiger 13. IX. 34.)

Dresden beging den 6. Abend der Reichstheaterwoche mit einer festlichen Aufführung des »Coriolan«, der über 20 Jahre nicht gespielt worden war. Unter Kiesaus »Regie wuchs der Kontrast zwischen dem überragenden Einzelmenschen und der ... wetterwendischen Masse, zwischen wahrer Volksführung und verräterischer Volksverführung in erschütternden Steigerungen.« (Schlesische Zeitung, Breslau 4. VI. 34.) »Hans von Wilcke hatte ... ein monumentales, leicht stilisiertes und doch räumlich gegenständliches Bühnenbild geschaffen, das die Begabung des neuen Bühnenbildners erkennen ließ. Fanto belebte es durch die klassischen Kostüme, denen er die Elendsgewandungen des Pöbels und die düstern Kostüme der bauernhafteren Volsker entgegensetzte.« (Dr. Karl Schönwolf, Dresdner Neueste Nachrichten VI. 34.) Alexander Posses Coriolan »sucht beides in sich zu vereinen: die heldische Größe und die menschliche Beugsamkeit. Herrlich neben ihm die Frauen ... Grethe Volckmar als Volumnia, eine Matrone, die ihrem Sohne ... Schutzgöttin ist ... Antonia Dietrich als Virgilia, ganz liebliches Schweigen, ganz sorgzitterndes Herz und Herta Ritter als Valeria, eine mondeskühle Artemis. Und zwischen Volk und Führern Mittler aus Natur, Ponto, in der ciceronisch-shakespearischen Beredsamkeit des Menenius Agrippa.« (G. St. Dresdner Neueste Nachrichten 3. VI. 34.) — Im Schauspielhaus hat man »Was ihr wollt« wieder in den Spielplan aufgenommen, in der Inszenierung Gielens und mit den Bühnenbildern Mahnkes, die »so schwerelos und glücklich die meerumspülte Märchenwelt Illyriens malen. Von der unwirklichen Zartheit dieser Altane und Bogengänge, vom Duft dieser umblauten Hintergründe, von dieser schwebenden Stimmung des Lichts hätte man bisweilen der Aufführung etwas mehr gewünscht.« (G. St. Dresdner Neueste Nachrichten 16. X. 34.)

In Magdeburg sind »Die beiden Veroneser« in der Verdeutschung von Dorothea Tieck bemerkenswert. »Die Aufführung des Stadttheaters wurde von Hermann Pfeiffer auf die von Wilhelm Huller mit schönster malerischer und architektonischer Phantasie bebaute Drehbühne gesetzt. Langsam kreisend zeigte sie zu Beginn des Spiels die anmutigen Spielräume: Julias Gemach, eine lustig bunte Hafenszenerie, den Herzogspalast in Mailand, Türme und Balkone, Springbrunnen und Zypressen, später einen schönen stilisierten Märchenwald. Die

glücklichste szenische Lösung, die wir bisher von Huller sahen. 'Eine unauffällige Gebrauchsmusik bindet die einzelnen Bilder, läßt sie gleichsam mit der sich drehenden Scheibe ineinander übergehen. Werner Rafael (Proteus) und Heinz Wieck (Valentin) sind die beiden Veroneser. Rafael, zuchtvoll und klar sprechend, mit höfischem Anstand sich bewegend, Wieck bei allem schönen Feuer gelegentlich zu überhitzt und exaltiert. Nelly Lenz sehr verhalten, sprachlich und mimisch nicht immer ganz überzeugend... gibt die Julia. Emmy Armster puppenhaft drollig... ein reizendes Kammermädchen Luzetta, Eva Bratt eine etwas blasse Herzogstochter Silvia... Ganz ausgezeichnet, richtigen Shakespeare spielend, Dolf Lenzen als Diener Flink.« (Gerhard Hering. Magdeburgische Zeitung 20. XI. 34.)

Zur Spielzeiteröffnung gab das Schauspielhaus *Hannover* unter Regie von Direktor Alfons Pape die Rothe-Übertragung und Bearbeitung von Shakespeares »*Heinrich IV.*« in einer sehr farbigen und doch klar gegliederten Aufführung. »Der Reiz dieser Aufführung beruht zu einem wichtigen Teil auf der saftigen Lebensderbheit der Falstaffszenen, aber doch auch auf der Strenge und Zucht, mit der die übrigen Szenen theaterkräftig gestaltet sind... Der neue jugendliche Held Otto Osthoff führte sich in der Rolle des Prinzen Heinrich ausgezeichnet ein. Er hat nicht nur eine frische und zupackende, sondern auch eine herzliche Art, die sich aus dem Gefühl nährt, und man durfte seiner Gestaltung die innere Verwandlung des Prinzen... glauben... Theodor Beckers Heinrich IV. war angefüllt von der aus Strenge und Milde gemischten Weisheit eines Lebens, das mit schwerer Schuld fertig zu werden sich bemüht. Und Max Gaedes Falstaff füllte die Bühne mit dem lauten und leisen Witz dieser unsterblichen... Bühnengestalt. Der Brausekopf Percy fand in Ewald Gerlicher den rechten glühenden Gestalter... Die Damen Ruth Willy und Tilly Poth gaben in den verschiedenen Aufgaben, die sie zu erfüllen hatten, Gutes.« (Dr. V. Beilage zum Hannoverschen Kurier 27. VIII. 34.)

Das Stadttheater *Münster* in Westfalen »brachte Shakespeares Zauberlustspiel »*Der Sturm*« in der neuen Übertragung von Hans Rothe zur erfolgreichen »Uraufführung«... Intendant Hanke kleidete das phantastische Märchenspiel in den Rahmen einer stimmungsvollen Inszenierung. Er unterstrich die derbkomischen Rüpel-szenen, für die ihm in Georg Feuerherd (Stephano) und Eduard Hermann (Trinculo) vorzügliche Darsteller zur Verfügung standen. Auch Kurt

Meister machte als Caliban aus dem Ungeheuer eine große Leistung. Dank der wundervoll keuschen Liebesszene zwischen Ferdinand (Otto Kurth) und Miranda (Edna Vihrog) und dank der bezaubernden Sprechweise Hans Rathmanns (Prospero) erreichten die stilleren Partien ebenfalls ihre volle, weit ausschwingende Wirkung. In den übrigen Rollen spürte man eine beachtliche Ensemblehöhe. Starker Beifall rief den anwesenden Übersetzer mehrmals auf die Bühne.« (Kstr. Rhein.-Westfal. Zeitung, Essen 27. XI. 34.) —

Von den zahlreichen *Shakespeare-Freilichtaufführungen* des vergangenen Sommers sei mit einer Kuriosität von eigentümlichem Reiz begonnen: mit der »*Sommernachtstraum*«-Premiere auf einer Naturbühne mitten im Herzen Berlins vor dem Märkischen Museum und den Bäumen des Köllnischen Parks. »Die Inszenierung Rudolf Hartigs war mit großer Liebe und vielem Fleiße erdacht: schlicht und volkstümlich, ohne Anmaßung (auch sein Oberon war sympathisch und frisch) . . . Hell strahlte der bewußte Stegreifhumor der Rüfelszenen. Die Zuschauer lachten herzlich und mit Recht.« (d-t. Berliner Tageblatt 13. VII. 34.) Ein amüsanter Abend und der Zweck Hartigs, jungen engagementslosen Bühnenkünstlern Spiel- und Verdienstmöglichkeiten zu schaffen, war erreicht.

Unmittelbar in der Nähe von Berlin, auf der Freilichtbühne des *Friedrichshagener* Kurparks »gab die Spielgemeinschaft Logeion Shakespeares mystisches Spiel »*Der Sturm*« in einer passenden Bearbeitung von Prof. Georg Fuchs. Unter der Regie von Jutta Grunert, die auch als lieblicher Geist Ariel anmutig durch das Spiel schwebte, sahen wir eine lebendige . . . Aufführung, mit lauter Schauspielern, die den Stil einer volkstümlichen Schauspielkunst innerlich erfaßt haben.« (Dr. G. O. Berliner Morgenpost 29. VII. 34.)

Die überwiegende Mehrzahl der kleinen und großen Freilichtbühnen wählen den »*Sommernachtstraum*« mit seinen Märchenwelten der Geister und dem burlesken Spiel der Rüpel, die jeglicher Spielfreudigkeit und Improvisationslust Geübter wie Ungeübter freien Raum geben. Das *Harzer Bergtheater* spielte ihn unter Max Gundermann mit Wally Domy als Puck, Irene Marwitz als Titania und Peer Prangenbergs ausgezeichnetem Zettel.

Im *Luisium* fand der »*Sommernachtstraum*« begleitet von der Mendelssohnschen Musik unter Bram Meynadier eine pausenlose, anmutige und beschwingte Aufführung, die im Lauf des Sommers einen Rekordbesuch hatte. Darsteller des Dessauer Ensembles: August

Eichhorn (Oberon), Elfriede Hartung (Titania), Maria Siemon (Puck) und Oskar Kanzenel (Zettel) und viele andere trugen spielfreudig zum Gelingen eines hohen künstlerischen Eindrucks bei.

Auf der reichswichtigen *Luisenburg-Naturbühne* Wunsiedel, auf der *Heidecksburg* bei Rudolstadt und im *Weissenburger Bergtheater* war der »*Sommernachtstraum*« der größte Erfolg und Höhepunkt der diesjährigen Spielzeit. »Intendant Egon Schmid gab ihn im Stile eines barocken Schloßfestes. Dieser Grundgedanke, der früher bereits in England zu verwirklichen versucht wurde und seine Begründung in der Eigenart des Werkes als spielhaft stilisierte Geist-Natur findet, schwingt abseits vom reinen Märchenmythos in der pathetischen Prachtfreude des Herzogs, dem Schäferidyll Titania-Oberons mit dem diesseitig-frohen Boten Puck, der graziösen Verwirrung der Liebespaare und dem niederländisch-kraftstrotzenden Rüpelspiel ganz wundervoll aus. Es überrascht immer wieder, wie die durchdachte Staffellung der Bühne nicht nur eine unerschöpfliche Vielseitigkeit entwickelt, sondern die Gestaltung der Übergänge geradezu aktiv unterstützt. Auch die Stimmungswerte der nächtlichen Terrasse mit ihren zauberhaften Lichtwirkungen sind wahrhaft einzigartig. Das junge Ensemble der drei Bühnen . . . ist jetzt zu einem Spielkörper von bemerkenswerter Einheitlichkeit zusammengewachsen . . . der eine Schar sehr feinsinnig charakterisierter Typen herausgebracht hat.« (Berliner Börsenzeitung 12. VI. 34): Wolf Lukschy (Oberon), Johanna Zschocke (Titania), Erika Falkenhagen (Puck), Irma Poppe (Helena), Hans Ney, ein köstlicher Zettel von wirklich bedeutendem Format.

Das Freilichttheater im prächtigen Innenhof des *Braunauer Stifts* bringt »*Viel Lärm um nichts*« in einer frischen, lustigen Aufführung, bei der Dr. Tschech als Regisseur und als Benedikt besonders auffiel.

Auf einer der drei Freilichtbühnen *Schwäbisch-Halls*, dem prachtvollen grasbewachsenen Platz im Zwinger, hatte Herbert Feltner die Spielleitung zu »*Viel Lärm um nichts*« und nützte die Eigenarten des malerischen Raumes in unübertrefflicher Weise. »Feltner hatte seine Darsteller sicher in der Hand, die . . . Wortgefechte zwischen Benedikt und Beatrice klangen voll Geist und Pikanterie herüber und hinüber.« (-ter. Berliner Börsenzeitung 27. VIII. 34.)

Felix Baumbach inszenierte an der Rampe des Schloßturmes in *Karlsruhe* nach der Baudissinschen Übersetzung »*Der Widerspenstigen*

*Zähmung*». Besonders für den Rahmen, das Vor- und Nachspiel, »ergaben sich bei der Weite des Parkes sehr wirkungsvolle Gestaltungsmöglichkeiten . . . Die Katharina lag bei Marga Klas in den besten Händen.« (Dr. G. Röhrdanz. Der Führer, Karlsruhe 10. IX. 34.)

Im Freilichttheater im *Bopserwalde* bei Stuttgart hatte Ernst Stockinger mit einer Gemeinschaft aus Stuttgarter Bühnenkünstlern und engagementslosen Schauspielern eine gefällige Inszenierung von »*Was ihr wollt*« zustandegebracht. »Das Spiel war flüssig . . . besonders lustig war die mitternächtliche Trunkszene. Hans Fromann gab den von der Schönheit der Gräfin entflammten Herzog Orsino . . . Eva Christa spielte die . . . Olivia. In ihrem Dienst standen Fabio (Hans Elwenspoek), der köstlich gescheite Narr Alfred Schieskes und Elisabeth Fichtner als die schalkhafte Viola . . . Erik Haffner machte aus . . . Malvolio eine gelungene komische Figur . . . Der Beifall war herzlich und stark.« (Br. Stuttgarter Neues Tagblatt 27. VII. 34.) Vom Bopserwald wurde dies liebenswürdige Lustspiel auf die Bühne vor dem Großen Haus in Stuttgart verpflanzt, ohne Wesentliches an der Wirkung zu verlieren.

In *Marburg* hatte Dr. Fritz Budde mit dem »*Sommernachtstraum*« »durch geschickte Streichungen und dadurch, daß man die Rüpel-szenen in den Mittelpunkt stellte, eine sehr gute unmittelbare Wirkung erreicht . . . Durch die besondere Betonung des Komischen trat zwar das Traumhaft-Wunderbare . . . in den Hintergrund . . . Sehr gute Leistungen zeigte Lothar Körner als Oberon und Ruth Baldor als Titania« (Wolf Jaensch. Germania, Berlin 30. VI. 34.) — »Leicht und beschwingt zog das »*Wintermärchen*« vorüber, losgelöst von aller Erdschwere . . . Das Ensemble fand gleich den richtigen Stil, der der unermeßlichen geistigen Spannweite dieser überzeitlichen . . . Kunst voll entspricht . . . Eindrucksvoll die Bühnenbilder Franz Mertz' (Berlin) und sinnvoll die Tanzeinlagen von Günther Hess.« (v. K. Fränkischer Kurier, Nürnberg 13. VII. 34.) »Von den Darstellern bestimmte der Leontes Lothar Körners durch eine tragische Schwere den pathetischen Anfangsstil wesentlich . . . Die moderne und sachliche Renée Stobrawa ist zu wirklich, um auch noch über einen romantischen Märchenschleier verfügen zu können.« (E. G. P. Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 13. VII. 34.)

Die vollendetste Freilichtbühne für den »*Sommernachtstraum*« ist der Innenhof des *Heidelberger Schlosses*. »Man hat ihn hier in Rubensfarben vor den dunklen Hintergrund des Schlosses gesetzt, aufs Zarte und

Anmutige hin modelliert. Die Gewänder der Liebenden glänzten wie Emailfarben, rot mit Gold, braun mit Silber. Helles Gelb und weiße Straußfedern dazu. Hermia (Annemarie Jürgens) kindlich, von reizender Gesichtsbildung, stürmischem Temperament, Helena (Gerda Terno), schlank, hochgewachsen, von kecker Grazie, mädchenhaft. Nun vollführen die Verse ihr unsterbliches Geläute. Rein, hell, mit den kleinen dumpfen, gespenstischen Paukenschlägen Pans, träumerischem Celloklang der Liebe, feinen Geigenstrichen fröhlichen Geistes . . . Hans Niedecken-Gebhardt hat als Stileinheit Leichtigkeit, Anmut und Schönheit über das Ganze gesetzt . . . Puck (der urlebendige, tanzende, fauchende Schrader) flegelt sich in den Bäumen . . . Seine Trolltrabanten tanzen um den alten Schloßbrunnen, klettern die Mauern empor, hängen in den Zweigen, schießen aus Buschwerk und Mauerloch . . . In den Rüpelzenen ungeteilteste Freude an Josef Sieber, dem Squenz . . . Mehr Clown als Komiker Eugen Rex . . . Reizend Helmuth Weiß als Thisbe. Wagner ein eleganter königlicher Oberon und Hanna Ralph (Hippolyta) schön wie die Nacht. Der träumerische Hans Brausewetter und der charmante, warmherzige Elsholtz die Liebhaber. Musik: Henry Purcell, altenglisch, sehr gepflegt, klassisch-akademisch, zart und voller Reiz. Zum Schluß wurden alle Fenster in der Runde hell. In den Stockwerken des uralten Schloßteiles unter den romanischen Bogengängen bewegten sich Fackelträger treppabwärts. Feierliche Choralklänge von den Türmen, sich gegenseitig antwortend, faßten den tiefen Sinn des Ganzen zusammen. Kult des Herzens und der Sinne, Harmonie von Geist und Seele, zelebriert in einem Spiel der Lust, daran sich alle Sehnsüchtigen freuen werden, solange Menschen auf der Erde wohnen.« (Geisenheyner. Frankfurter Zeitung 21. VII. 34.)

»Daß der Weg des *Rundfunkes* immer wieder zurückführt zu Shakespeare, ist verständlich. Denn es gibt kein anderes Kunstinstrument, das dem Wort eine derart leben- und schicksalgestaltende Bedeutung, eine derartige Totalität verleiht. Shakespeare als Meister . . . des Wortes wird daher stets eine magische Verlockung für den Rundfunk bleiben.« (Völkischer Beobachter, Berlin 17. XI. 33.) »Sprecher, die ohne Spiel eine Schau vermitteln können, sind heute, bei dem starken Einfluß des Films auf das Theater selten. Und erst das plastische Wort kann einen vollkommenen Eindruck am Mikrophon vermitteln. So gesehen war die Hörbearbeitung des Deutsch-



landsenders „*Romeo und Julia*“ von Erich Schilling nicht geglückt. Gerd Frickes Romeo etwas farblos und konventionell. Angela Salloker bewies als Julia, daß sie mit dem Herzen spielen und bei aller sprachtechnischen Unsicherheit im Rundfunk seelisch überzeugen kann. Das ist schon sehr viel. Ausgezeichnet auch Margarethe Kupfer (Amme), Diegelmanns Capulet und Mannings Lorenzo.« (Dr. M-g. Deutsche Allgemeine Zeitung 21. XI. 33.) Mark Lothars Musik fugte sich würdig ein. — Der Reichssender *München* wählte das »*Wintermärchen*« in der Übersetzung von Dorothea Tieck, von A. J. Lippl, dem Regisseur, für den Funk bearbeitet. »Für die tragenden Rollen waren stimmlich sehr geeignete Darsteller gefunden, und da auch gut funkmäßig gesprochen wurde, konnte man die Schönheit der Shakespeareschen Verse voll genießen. Ihre unvergleichliche Farbigkeit läßt sie für den Funk in höchstem Maße geeignet erscheinen. . . . Für die Musik hatte Karl List suggestiv wirksame Motive gefunden.« (wr. Leipziger Neueste Nachrichten 20. XII. 33.) — Auch Hermann Goetz' komische Oper »*Der Widerspenstigen Zähmung*« kam in einem Querschnitt im Reichssender München mit Heinrich Rehkemper als übermütig gelaunter Petruccio zur Ausführung. »Martha Martensen stimmlich immer gleich bewundernswert . . . ist als Katharina . . . nicht ganz in ihrem Element. Der verbindende Dialog wurde von Ila Kosack . . . gesprochen.« (Völkischer Beobachter, München 26. X. 34.) Das Orchester stand unter der Leitung H. A. Winters. — A. J. Lippl gab ebenfalls in München vor dem Mikrophon den »*Macbeth*«. »Während die Szenen menschlicher Zwiesprache die einfache notwendige Klarheit besaßen, muteten schon die der Hexen gruselig packend an. Auch die Schwierigkeiten des Gastmahls, als die Plagegeister des Gewissens Macbeth die Besinnung raubten, wurden überwunden, so daß auch dem Hörer, dem diese Tragödie noch unbekannt war, die Situation grausam klar wurde . . . Mochte man anfänglich auch befürchten, Schweikart (Macbeth) werde dieser Rolle nicht gewachsen sein, da seine Stimme zu wenig unterschiedlich sich von den anderen abhebe und zu ehrlich, zu harmlos klinge, um die Mordtaten glaubhaft erscheinen zu lassen, so wurde man doch von Bild zu Bild angenehmer enttäuscht und die anfängliche Leichtigkeit seines Stimmklangs erklärte sich als bewußt und richtig . . . Der Übergang von Szene zu Szene wurde durch die auf jede Einzelstimmung der Bilder abgestimmte und im ganzen dramatische Musik von Arthur Kusterer (musi-

kalische Leitung Karl List) gebildet.« (-ve. Völkischer Beobachter 16. VII. 34.)

Der Reichssender *Hamburg* gab unter der Regie Hans Freundts Shakespeares »*König Richard III.*«, »von starkem künstlerischen Willen getragen, von einer Geistigkeit und einer Leuchtkraft des Wortes, die dem Schauspiel . . . nicht das mindeste schuldig blieben... Heinrich George a. G. gab den Richard, verkniffen im Ton . . . in den Ausbrüchen seinen Instinkten hingegen und doch nicht unheldisch, ein Schurke mit heroischen Allüren . . . Rund um George... ein Ensemble von . . . Bedeutung: Werner Hinz, Paul Mundorf, Edith Wiese und Lilli Osmarr. Auch die . . . Musik Alex Grimpes kam zu besonderer Geltung.« (m-n. Hamburger Korrespondent 23. II. 34.)

Nun ein kurzer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen des deutschsprachigen Auslandes. Die Skala in *Wien* brachte am 28. IV. 34 »*Die beiden Veroneser*«, die in Wien bisher noch nicht gespielt worden waren. »Dieses leichte Werk des Übermutes wird selbst in der Bearbeitung von Erich Ziegel mit Übermut von theaterfreudigen Adepten gegeben. Karl Josefovics Bühnenausschmückung ist einfallsreich. Gisa Geert bewährte sich im choreographischen, Georg Wassermann im musikalischen, von Dr. Karl Sahn bestellten Teil. Unter den jungen Mitwirkenden traten Karl Hödl, Karl Bosse, Maria Lusnigg, Inge Conradi und Irma Stein hervor. Die österreichische Volksbühne, in deren Zeichen diese Veranstaltung stattfand, erwies, daß sie auch im Heiteren kulturellen Zielen zustrebt.« (Neue freie Presse 2. V. 34.) Die Regie führte Mirjam Horwitz, die Gattin des bisherigen Hamburger, jetzt in Wien wirkenden Theaterdirektors Erich Ziegel.

Im Burgtheater folgte »*König Richard III.*« »Die elementare Wucht der Shakespeare-Verse meistert Hedwig Bleibtreu als Königin Margarethe . . . Die Handlung steht still, wenn . . . sie ihre Flüche anhebt. Die Herzen stehen still vor diesen Ausbrüchen einer maßlos erbitterten Frauenseele . . . Die Witwe des von Richard getöteten Prinzen Edmund, die Frau, die am Sarg ihres Gatten durch dessen Mörder gewonnen und befreit wird, hat Ebba Johannsen . . . ins Glaubhafte gehoben . . . Im Ereignis des Abends war Richard, von Werner Krauß gestaltet, das spannendste, aufregendste . . . Schauspielerslebnis . . . In seinem Richard sind Momente einer hinreißenden Dämonie, dazu Momente, die kühle Mache spüren lassen, Szenen

eines Humors, der überwältigt, Stellen sprachlicher Gewalt und Plastik, denen sich keiner entziehen kann . . . Werner Krauß scheint manchmal von seiner Riesenaufgabe berauscht, manchmal wieder mit ihr zu experimentieren und gegen Schluß an ihr zu ermüden . . . Aber was er bis jetzt mit ihr vollbringt, beweist auf neue, daß der große Schauspieler keineswegs nur ein reproduzierender, sondern in Wahrheit ein schaffender Künstler ist . . . ein Dramatiker des Augenblicks.« (Neue freie Presse 15. V. 34.)

Seit 85 Jahren waren die *»Lustigen Weiber von Windsor«* nicht mehr im Spielplan der Burg, »weil man immer der Überzeugung war, nach Baumeister sei noch kein Ritter Dickwanst gekommen . . . Werner Krauß machte den Falstaff auch im grenzenlosen Abstieg noch zum Ritter, der er einstmals war. Der Phlegmatiker verwandelt sich in einen Weltweisen. Daß der Mensch, wenn er kein Geld hat, notwendigerweise bisweilen moralischen Schiffbruch erleiden muß, ist bei ihm bereits wieder Philosophie. Er läuft in sein Unglück immer wieder . . . weil es aussieht wie Fatum, dem man nicht enttrinnen kann.« (Erwin Stranik. Berliner Tageblatt 27. VI. 34.)

Als Kuriosum mag noch erwähnt werden, daß Ernst Reinhold im Theater in der Josefstadt in Nachmittagsveranstaltungen den ganzen *»Othello«*, *»Richard III.«* und den *»Macbeth«* allein, »ohne Souffleur in allen Rollen in englischer Sprache darstellte . . . ein scharfer kritischer Kunstverstand, ein Gedächtnisphänomen und eine eminente schauspielerische Kraft zugleich . . . ein intuitiver Erfasser, psychologischer Ergründer und mitreißender Gestalter.« (P.W. Neue freie Presse 27. X. 34.)

Graz brachte die Uraufführung der Oper *»Viola«* des jungen Steiermärkers Hanns Holenia mit dem Libretto von Oskar Widowitz nach Shakespeares *»Was ihr wollt«*. »Wie die Ouvertüre, so ist auch die übrige Musik in Formen der vorwagnerischen Opern gehalten. Überreich ist die Zahl der dankbaren Gesangsnummern und Ensembles . . . Die Uraufführung in Graz holte trotz größter Bemühungen des Intendanten Herbert Furegg, des Opernchefs Karl Rankl, der Sänger und Musiker nicht alles heraus, was in dem Werk steckt. Schöne Leistungen boten Karl Nolde als Orsino, Hilde Lins als Olivia und Harriet Henders als Viola . . . Das Bühnenbild war unzulänglich, dagegen untadelhaft das Orchester. Es spielte mit ganzer Hingabe und brachte die wundervolle Partitur zu schönstem Erklängen.« (Dr. M. J. Berliner Tageblatt 19. XII. 34.)

Die Schweiz hat in dieser Besprechungszeit eine große Anzahl von Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen. — Zürich gab »*Viel Lärm um nichts*«. »Die Regie Gustav Hartungs ließ den deutlichen Willen eines von Geist getragenen Spiels erkennen. Das Szenarium bot ein Häuschen mit Hühnertreppe, halb Weekend — halb Zauberkasten . . . Erstaunlich bleibt, wie die Regie die Liliputgemächer ausnützte und in ihnen die einzelnen Bilder den witzigen Rahmen erhielten. Die sparsame Musik hat Anrecht auf Lob um ihrer Schmiegsamkeit und Genügsamkeit willen. Das als Unterhaltungsstück aufgelegene Lustspiel Shakespeares ergötzte . . . durch die Könnerschaft des Ensembles. (Beatrice: Leny Marenbach, Benedict: Leopold Biberti.)« (Neue Zürcher Zeitung 20. X. 33.) — »Gustav Hartung bot auch eine neuartige Inszenierung des bitteren Schauspiels »*Maß für Maß*« . . . Er verpflanzte die Handlung, die sich in Wien abspielt, in das Zeitalter Metternichs und kleidete Räume und Menschen in stilisiertes Empire . . . Eine Fülle sorgfältig gezeichneter Figuren, wie etwa der Scharfrichter Erwin Kalsers und der Bierzapfer Pompejus des Heinrich Gretler prägte sich ein.« (E. Br. Der Bund 25. IX. 33.) — In »*Was ihr wollt*« geht Gustav Hartung darauf aus, »das Werk von dem Übergewicht des . . . Rüpelspiels zu befreien und auf jene anmutige Lustspiellinie zu bringen, auf der die beiden edlen Paare mit »der Unschuld süßer Liebe tändeln« . . . Die auf der Drehbühne gezeigten etwas unruhigen Bauten Theo Ottos bringen zwar malerisch reizvolle Einzelheiten, stehen aber noch in zu wenig fester Verbindung mit den Agierenden. Das gilt auch für die artig sekundierende Bühnenmusik Hans Haugs, die Tibor Kasics leitete . . . Die verkleidete Viola . . . ist eine der reizvollsten Rollen Leny Marenbachs. . . . Shakespearisch rund und prall führt Heinrich Gretlen den Weinschlauch Tobias von Rülps ins Treffen . . . Für den Narren setzt Erwin Kalser seine vornehme Kunst ein . . .« (Neue Zürcher Zeitung 26. I. 34.)

»Die Aufführungen von Shakespeares »*Julius Cäsar*« im Schauspielhaus, ohne die Weiträumigkeit des Stadttheaters und ohne Chor und Komparserie der Oper mußte naturgemäß das Schwergewicht auf den inneren Gehalt der Darstellung, nicht auf den äußeren Apparat des Revolutionsstücks verlegen. Für die Inszenierung Leopold Lindtbergs wurde erstmals die Hintergrundprojektion malerischer Städtebilder und Landschaften verwendet, die mit dem architektonisch prägnanten Bühnenaufbau ein reich be-

lebtes Ganzes ergaben. Daß die menschliche Größe von Shakespeares Bürger- und Heldenstück so stark und überzeitlich wirkte, war vor allem das Verdienst von Kutz Horwitz, Karl Ebert, Ernst Busch und Ernst Ginsberg, welche den Rollen von Cäsar, Brutus, Marc Anton und Cassius inneres Miterleben schenkten.« (Der Bund, Bern 4. V. 34.) — In »*Richard III.*« hatte Gustav Hartung zusammen mit Theo Otto, »dem in allen Sätteln gerechten persönlichen Bühnenbildner, eine Einheitsbühne geschaffen, die die berühmte Jeßner-Treppe durch ein weit vorgeschobenes, schräg ansteigendes großes Podest ersetzt. Durch wechselnde Beleuchtung erhält der Raum bald die rauchrote Tönung alten Mauerwerks, bald das düstere Blau einer nächtlichen Landschaft. Auf diese Schräge gesetzte praktikable Versatzstücke — Kamin, Sitznische, Wegweiser, Meilenstein, Thronsessel, Grabplatten, Tafel — geben Andeutung der jeweiligen Spielplätze. In kraftvoller Ballung, Schlag auf Schlag ziehen 17 Bilder vorbei, von einer einzigen großen Pause unterbrochen. Der Kern des Stückes wird sichtbar gemacht, Hartungs Kürzungen und Umstellungen sind gut und berechtigt . . . Auch der Große, der zum ersten Male in seinem Bühnenleben den dritten Richard spielte, Albert Bassermann, war nie ein Meister des Wortes. Aber seine faszinierende Persönlichkeit als Darsteller läßt dieses Manko fast vergessen. Seinem ausgestoßenen, klumpfüßigen Richard liegen ritsträhnige Haare um das markante, verwitterte Gesicht, aus dem tiefgelagerte Augen schauen. Als gealterter Mann tritt dieser Friedensstörer einer armen Welt sein selbstgewolltes Schlächteramt an. Eine zynische Gleichgültigkeit ist sein vorherrschender Ausdruck auf dem Wege zum Thron, unterbrochen von echten Regungen des Hasses und virtuos gespielten Szenen heuchlerischen Schmerzes, Mitgeföhls und treuherziger Biederkeit . . . Bis zuletzt, wo er den Ruf nach dem Pferd schon im Paroxismus krächzt, ist dieser Richard ein Kerl von zäher Spannkraft, besessen von seiner teuflischen Mission. Die meisterliche Kunst Bassermanns triumphiert auch hier noch einmal über sein Alter . . . Mit edler Haltung und in der Sprache erfreulich klar gibt Josy Holsten die blasse Elisabeth . . . Stattlich . . . und kühn fordernd steht der Buckingham von Kurt Horwitz neben Richard . . . Erwin Kalser gestaltet die Szene des kranken vierten Eduard ergreifend . . . Shakespeare fand ein volles begeistertes Schauspielhaus.« (Neue Zürcher Zeitung 18. V. 34.)

Das Züricher Theaterjubiläum gab Anlaß, A. Reuckers in die

Theatergeschichte eingegangene Züricher Bühneneinrichtung von »*Wie es euch gefällt*« wieder aufleben zu lassen. »Was uns Reucker zeigte, war ‚Wie es uns gefiel‘ vor 20 Jahren . . . Louis Rainers Probstein erfreute . . . durch herrlich närrische Suada und frisches Spiel und köstliche Maske — er war wohl der künstlerisch stärkste Exponent des Abends. Auch Friedrich Band, der einstige Orlando, hat sich kaum verändert . . . Emil Rameau, ein theaterböser Usurpator und Gustav Czimeg waren mit im Spiel. Für das holde Zweigespann Rosalinde—Celia waren Annelies Preger und Trude Moos eingesetzt worden.« (Neue Zürcher Zeitung 14. VI. 34.)

Bern begann die Spielzeit 1933-34 im Stadttheater mit »*Romeo und Julia*«. Norbert Schiller führte die Regie und spielte den Romeo. »Er ist ein Darsteller von fesselnder Eigenart und bedeutendem Können . . . Ein naturhaft junger Mensch . . . Von kindlicher Reinheit das Strahlen, das sein Gesicht erhellt, nachdem er den schnellen Liebessieg errungen. Der ganze Mensch ist verwandelt. Änne Markgraf . . . kommt als blonde Julia. Sie spricht die süßen Worte der ersten Begegnung und auf dem Balkon von innen erwärmt, schlicht und natürlich ohne Sentimentalität.« (Der Bund, Bern 15. IX. 33.) — Im romantischen Hof des Burgerspitals bot die Junge Bühne einen erfrischenden Genuß durch die Freilichtaufführung von »*Viel Lärm um nichts*«. »Max Röthlisberger erwies sich in der trefflich geführten Regie als klug erwägender, dramatisch lebhaft empfindender und hinsichtlich der Charakterisierung klar zeichnender Regisseur.« (Neue Berner Zeitung 7. IX. 34.) — »*Was ihr wollt*« kam unter der Regie von Max Werner Lenz a. G. im Stadttheater zur Aufführung. »Unter Verwendung einer einzigen Dekoration, die die Bühne in zwei Hälften teilte, wickelten sich die 14 Bilder des Lustspiels glatt und überzeugend ab. Im Vordergrund die beiden Strandszenen und die Begegnungen auf der Straße usw., rechts und links die Ereignisse in Orsinos Palast und dem Hause der Olivia . . . Trotz der Vereinfachung der Szene gelang es dem Regisseur, jede Szene ungemein lebendig zu formen, denn er arbeitete mit den verschiedenartigen Figuren ein kontrastreiches und plastisches Spiel heraus . . . Thekla Ahrens verlieh der Viola höchst reizvolle Züge . . . Thea von Braun-Fernwald gab die Olivia als große Dame, Norbert Schiller den Orsino.« (Neue Berner Zeitung 20. IX. 34.)

Im Stadttheater Basel hat »*Viel Lärm um nichts*« in der neuen Inszenierung von Dr. Alwin Kronacher a. G. eine übermütige Auf-

erstehung gefunden, in der die untere Region und deren Stil, die Burleske, dominierten . . . Alles bewegt sich in Kontrasten . . . Lola Urban-Kneidinger gab die gescheite und temperamentvolle ‚Widerbellerin‘ in herrlicher Robustheit.« (Basler Nachrichten 1. XII. 33.) Leopold Biberti gab als Gast seinen schon von Zürich her bekannten Benedict. Christine Reisingers Hero und Wilfried Scheitlins Claudio waren ebenso hübsch als sympathisch. A. Fischer-Streitmann war Leonato und Karl Kusterer Antonio. Herman Gallinger gab den Don Juan mit blasierter Eleganz. Es gab zu Ende jubelnden Beifall. — Alwin Kronacher inszenierte auch den »*Julius Cäsar*«. »Die einfachen breiten Stufen (Bühnenbild Hugo Schmitt) waren zur Aufnahme der Volksmassen gut disponiert. Vor- und Nachteile der Drehbühne: was vorn aufsteigt, muß hinten wieder hinuntersinken; irgendwie ging sie ins Nichts, diese Treppe, und zwischen der illusionistischen Stilistik, der Knappheit und Andeutung der Treppe, die zum Kapitol führen soll, und der naturalistisch gebärdenreich agierenden Masse ergab sich eine Discrepanz.« (Basler Nachrichten 9. VI. 34.) Auf den Volksszenen lag der Hauptakzent des Abends. Hermann Vallentin gab den »Cäsar machtvoll gewandt mit effektvollen Mitteln, in denen allerdings oft eine Hypertrophie der Gefühlsentladungen und der Gestik eine Stilisierung der Figur überwucherten . . . Herrmann Walling als Brutus gepflegt in der Diktion, auch im Affekt düster . . . Instrument einer schicksalhaften Gewalt . . . Leopold Biberti a. G. als Marc Anton.« (Basler Nachrichten 9. VI. 34.) — Auch die Komödie »*Der Widerspenstigen Zähmung*« fand eine gute Ausführung und begeisterten Erfolg in sehr geschicktem szenischen Rahmen, »den Hugo Schmitt geschaffen hat: unter Verzicht auf jegliche Guckkastenbühne war das Spielfeld nur durch eine Stufe von der Vorbühne getrennt und im Hintergrund und nach den Seiten von einfachen dunklen Vorhängen abgeschlossen. Schrifttafeln, von einem Diener über die Bühne getragen, nannten den Schauplatz, der nur durch einige spielzeughafte Flachkulissen und das unbedingt Notwendige an Gerät markiert. Ein bis zu einem Drittel der Bühnenöffnung reichender roter Zwischenvorhang verdeckte für das Parkett den Kulissenwechsel . . . Leopold Biberti . . . eine vollsaftige von Temperament und Kräften übersprudelnde Gestalt, hat . . . als Petruchio dem Abend den Stempel aufgedrückt und sein dankbares Publikum zu wahren Beifallsstürmen hingerissen . . . Und wie schön ging seine Partnerin Lola Urban-Kneidinger auf . . .

sein Wesen ein; ihre Katharina tut nur darum so wild, weil sie bis jetzt noch nicht den Mann gefunden hat, der ihr imponiert, und bei dem sie sich doch geborgen weiß. Seine unter der rauhen Schale verborgene Güte, nicht die Roßkur Petruchios bricht ihren Brünnhildenstolz und macht sie zur restlosen Hingabe des liebenden Weibes fähig.« (Basler Nachrichten 8. X. 34.)

Dieser Blick in die Shakespeare-Aufführungen des deutschsprachigen Auslandes mag die Theaterschau beschließen. Auch die Schweizer Shakespeare-Aufführungen dokumentieren das ernste Bemühen, der breiten Fülle und dem unerschöpflichen Reichtum des vielleicht größten Theatergenies aller Epochen besonders in seinen Komödien lebendige Gegenwart zu verleihen.



# SHAKESPEARE-BIBLIOGRAPHIE 1932 UND 1933

Von ANTON PREIS

(Abkürzungen s. Jb 70 [1934] S. 169)

## I. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(im Original)

- 1 Arden Shakespeare. Boston, Heath. *Troilus and Cressida*; ed. by Robert Metcalf Smith. 1932. (xxx, 182 S.). *The Tragedy of King Richard the Third*; ed. by Hazelton Spencer. 1933. (xxviii, 254 S.).
- 2 Avon Shakespeare. Boston, Houghton. *Hamlet*. Text and notes by Jos. Quincy Adams, introduction and study helps by Claude Moore Fuess and Alan Rogers Blackmer. 1932. (xxxii, 208 S.).
- 3 Certificate Shakespeare Series. Ed. by J. M. B. Stuart. Lo., Nicholson & W. Julius Caesar. 1933. (187 S.). — *The Tempest*. 1933. — *Macbeth*. 1933. (179 S.). — *Twelfth Night*. 1932. (159 S.).
- 4 Children's Shakespeare. Lo and NY, Macmillan. *Much Ado About Nothing*. 1932. (95 S.). *Romeo and Juliet*. 1932. (104 S.).
- 5 Collection Shakespeare. Texte et traduction, publiée sous la direction de A. Koszul Paris, Les Belles Lettres. *Le Roi Henri IV*. Trad. de Felix Sauvage. 2 vols. 1<sup>re</sup> Partie. 1933. (xxiii, 240 S.); 2<sup>e</sup> Partie. 1933. (xxii, 262 S.). *La Vie et la Mort du Roi Jean*. Trad. de Felix Sauvage. 1930. (xviii, 204 S.).  
 Rez.: RAA. 9, 1931/2, S. 56 (Lucien Wolff).  
*La Tragédie du Roi Lear*. Trad. de Jules Derocquigny. 1931. (xvi, 274 S.).  
 Rez.: RAA. 9, 1931/2, S. 235 (F. C. Dauchin)
- 6 Eversley Shakespeare. Ed. by C. K. Herford. Lo, Macmillan. *Antony and Cleopatra*. Re-issue. 1933. — *As You Like It*. 1932. — *Hamlet*. Re-issue. 1933. — *King Lear*. Re-issue. 1933. — *Love's Labour's Lost*. 1932. — *Macbeth*. 1932. — *The Merchant of Venice*. Re-issue. 1933. — *A Midsummer Night's Dream*. Re-issue. 1933. — *Romeo and Juliet*. 1932. — *The Taming of the Shrew*. 1932. — *The Tempest*. Re-issue. 1933. — *Twelfth Night*. 1932.
- 7 First Folio Text with Quarto Variants. *The Works of Shakespeare*. The Text of the First Folio with Quarto Variants and a Selection of Modern Readings. 7 vols. Ed. by Herbert Farjeon. Lo, Nonesuch Pr.  
 Vol. 1. 1932. (517 S.).  
 Vol. 5. *Julius Caesar*. *Macbeth*. *Hamlet*. *King Lear*. *Othello*. *Anthony and Cleopatra*. *Cymbeline*. 1931. (804 S.).  
 Vol. 6. Quartos: *Pericles, Prince of Tyre*. *The Merry Wives of Windsor*. *The Chronicle Historie of Henry the Fifth*. *The First Part of the Contention* (2 Henry VI.). *The True Tragedie* (3 Henry VI.). *Romeo and Juliet*. *Hamlet*. 1932. (517 S.).
- 8 Hudson Shakespeare. Complete Works. Introductions by St. John Ervine and Sir Henry Irving. Ill. in colour and with photogr. of Sh-n actors and actresses. New ed. Birmingham, E. F. Hudson. 1930. (lix, 1312 S.).
- 9 Kingsway Shakespeare. Complete dramatic and poetic works. General introd., biography and introd. to each play by F. D. Losey. New ed. Lo, Harrap. 1932. (1332 S.).
- 10 New Reader's Shakespeare. Ed. by G. B. Harrison and F. H. Pritchard. Lo, Harrap. — American ed. prepared by Essie Chamberlain. NY, Holt. *As You Like It*. 1932. (xiv, 187 S.). — *Hamlet*. 1932. (xv, 265 S.). — *Macbeth*. 1932. (xiv, 184 S.). — *The Merchant of Venice*. 1932. (xvi, 185 S.).
- 11 Ryerson Shakespeare. Toronto, Ryerson Pr. *Henry IV.*, P. 1. Ed. by B. C. Diltz. 1933. — *Midsummer Night's Dream*, ed. by Eliz. S. Colwell. 1931. (112 S.). — *Richard II.*, ed. by H. D. Brunt. [1933].
- 12 SHAKESPEARE, WILLIAM: Comedies. Ill. (Canterbury Classics). Lo, Collins. 1932. (516 S.).

- 13 SHAKESPEARE, WILLIAM: Complete works. Re-issue. (Globe Libr.). Lo, Macmillan. 1933.
- 14 SHAKESPEARE, WILLIAM: Works. (Nelson poets.) 6 vols. Lo (and NY), Nelson. 1933.
- 15 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Complete works, ed. with a glossary by W. I. Craig. (Oxford Standard Editions.) OUP. 1933. (1352 S.)

## II. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(in Übersetzungen)

- 16 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Tragedie e Commedie. Vol. 1. 2. 3. (I Classici. Ediz. Fiorentina, Nr. 36—38.) Firenze, A. Salani. 1932. (638 S.; 508 S.; 581 S.)
- 17 [katal.] SHAKESPEARE, GUILLERMO: Juli César. — Antonio i Cleopatra. Traducció de C. A. Jordana. Barcelona, Barcino. 1931. (254 S.) — La Tempestat. — L'Amansiment de la Fera. — Els Dos Cavallers de Verona. Trad. de C. A. Jordana. Barcelona, Barcino. 1931. (247 S.) (Els Classics del Mon. Obres 1. 2.)
- 18 [norweg.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Skodespel, i norsk umskrift ved Henrik Rytter. Oslo, Det Norske Samlaget.
  1. Kong Ion. — Kong Richard II. 1932. (235 S.)
  2. Kong Henrik IV. Fyrste og andre spelet. 1932. (241 S.)
  3. Kong Henrik V. — Kong Richard III. 1933. (268 S.)
  4. Ein Midsumarnatt-draum. — Romeo og Julia. — Mykje Mas for Ingenting. 1932. (300 S.)
  5. Dei Skjemtesame Konune i Windsor. — Plent som dé vil. 1933. (212 S.)
  6. Trettandag Jol. — Kjøpmannen i Venezia. — Like for Like. 1933. (307 S.)
  7. Julius Caesar. — Antonius og Cleopatra. 1933. (233 S.)
  8. Hamlet. — Othello. 1933. (274 S.)
  9. Macbeth. — Kong Lear. 1933. (222 S.)
  10. Cymbeline. — Vintersoga. — Stormen. 1933. (343 S.)
- 19 [norw.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Dramatiske verker. I norsk oversættelse ved Carl Burchardt, A. Trampe Bødtker, Gunnar Reiss-Andersen, Rolf Hjorth Schøyen. Innledninger og Tekstoplysninger ved A. Tr. Bødtker. Oslo, H. Aschehoug. 6. Like for Like. Oversatt av A. Tr. Bødtker. — De Lystige Fruer i Windsor. Oversatt av R. Hj. Schøyen. — As You Like It. Oversatt av G. Reiss-Andersen. 1933. (131, 142, 130 S.)
- 20 [norw.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Dramatiske verker i norsk oversættelse. Hefte 21—26. Oslo, H. Aschehoug. 1933.
- 21 [span.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Dramas: Hamlet. — El Mercader de Venecia. — El Rey Lear. — Macbeth. Traducción de Moratín, Menéndes y Pelayo, Blanco Prieto y Menéndes y Pelayo respectivamente. Ilustrada con varias laminas. (= Las Grandes Obras maestras de la Literatura Universal. Vol. 10.) Barcelona, Joaquín Gil. 1933.
- 22 [span.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Dramas: Oteló. — Las Alegres Comadres de Windsor. — Cimbeline. — Romeo y Julieta. (= Ediciones populares Iberia.) Barcelona, Joaquín Gil. 1933. (279 S.)

## III. AUSZÜGE AUS DEN WERKEN, ANTHOLOGIEN, PARAPHRASEN,

## ZITATE

- 23 CARTER, THOMAS: Stories of the English Kings. Retold. Ill. by G. D. Hammond. (Told through the Ages Ser.) Lo, Harrap. 1932. (284 S.)
- 24 DAVIS, SAM.: Shakespeare Retold. Ill. by A. B. Woodward. Lo, Bell. — King John. 1933. (VIII, 88 S.) — The Taming of the Shrew. 1932. (84 S.)
- 25 DENT, J. M.: Shakespeare's progress, showing the growth of the poet's mind and art. (= King's Treas. of Lit.) NY, Dutton. 1933. (320 S.)

- 26 DRABER, MAX: The Student's Shakespeare. Tales and scenes of Sh's plays. Zusammengestellt und erklärt von M. D., Leipz., Teubner. — 1. Julius Caesar. 3. Aufl. 1933. (38 S.) — Macbeth. 2. verb. Aufl. 1932. (44 S.) — The Merchant of Venice. 2. verb. Aufl. 1932. (47 S.)
- 27 FURNIVALL, FREDERICK J.: Tales for boys and girls, and, When Shakespeare was a boy. Ill. by J. H. Bacon. (Golden Treasury Libr.) Lo (and NY), Tuck. 1932. (248 S.)
- 28 GRIERSON, WALTER: Shakespeare in short. The Stories of his plays and what they mean. (John o'London's Little Books.) Lo, Newnes. 1932. (195 S.)
- 29 JACOBS, A. R.: A gateway to Shakespeare. Scenes from the plays. OUP. 1933. (192 S.)
- 30 LA BARRE, JULIA: Stories of Shakespeare's popular comedies, told in rhyme. Portland (Oreg.), Metropol. Pr. 1933. (70 S.)
- 31 MACLEOD, MARY: Le Marchand de Venise et autres contes de Shakespeare. Trad. de Sophie Godet. Ill. (Ma Jolie Biblioth.) Lausanne, Payot & Cie. 1933. (IV, 190 S.)
- 32 NESBIT, E.: Twenty beautiful stories from Shakespeare, a home study course, beautif. ill. . . by Max Bihn; ed. and arr. by E. T. Roe. [New ed.] Chicago, D. E. Cunningham. 1933. (317 S.)
- 33 SCHULTZ, V.: Shakespeare-Reader. Ausgewählt und erl. (Schoningsh Engl. Schulausg. 54.) Paderborn, Schöningh. 1932. (62 S.)
- 34 STOKES, WINSTON: All Shakespeare's Tales, ill. by M. L. Kirk. (Stokes' Popul. Gift Books.) NY, Stokes. 1932. (453 S.)
- 35 TUCKER, WILLIAM I.: College Shakespeare. With frontisp. from the Fol. ed. of 1664. NY, Crowell. 1932. (XIV, 380 S.)

## IV. EINZELAUSGABEN

Original u. Übers., nebst den Erläuterungsschriften

*All's Well That Ends Well*

- 36 [it.] SHAKESPEARE, GUGLIELMO: Tutto è bene quel che finisce bene. Commedia in cinque atti. [Trad. di Diego Angeli.] (= Teatro di Sh. vol. 34.) Milano, Treves. 1932. (222 S.)  
Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16.

*Antony and Cleopatra*

- 37 SHAKESPEARE, WILLIAM: Antony and Cleopatra. Antoine et Cléopâtre. Texte anglais avec, en regard, la traduction de Longworth-Chambrun. (Collection des Deux Textes.) Paris, Payot. 1933. (302 S.)  
Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 6. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [ital.] 16. [katal.] 17. [norw.] 18.
- \*38 VRANCKEN, SIGRID: Das Antonius-Cleopatramotiv in der deutschen Literatur. Diss. Bonn. 1931. Teildruck. (VIII, 39 S.)

*As You Like It*

- 39 SHAKESPEARE, WILLIAM: As You Like It. NY, Globe Book Comp. 1933. (168 S.)
- 40 SHAKESPEARE, WILLIAM: As You Like It. Texte anglais. Notices et notes par G. Guibillon. (Les Classiques pour tous. Nr. 429.) Paris, A. Hatier. 1931. (64 S.)  
Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 6. 8. 9. 10. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. 19.
- \*41 CARRUTHERS, C. H.: The Sh-n »Ducdame« [A. Y. L. I., II, 5], in PQ 12, 1933, S. 37–43.
- 42 CLARK, CUMBERLAND: A study of »As You Like It«. Lo, Golden Vista Pr. 1932. (VI, 118 S.)

- \*43 KELCY, ALFRED: »A South Sea of discovery« [As You Like It, III, II, 176–95], in PMLA 47, 1932, S. 901–2.  
 \*44 LINTHICUM, M. CHANNING: »Something browner than Judas's« [A. Y. L. I. III, IV, 30], in PMLA 47, 1932, S. 905–7.  
 \*45 SMITH, GRACE P.: A note to lines 18–20, Act II, sc. 1 of »A. Y. L. I.«, in Anglia 56, 1932, S. 318–20.

*Comedy of Errors*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16.  
 \*46 TANNENBAUM, SAMUEL A.: Notes on »The C. of Err.«, in ShJ. 68, 1932, S. 103–24.

*Coriolanus*

- 47 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolano: tragedia in cinque atti. Trad. di Carlo Rusconi. (Scrittori stranieri tradotti.) Torino, Soc. Edit. Internaz. 1932. (100 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16.

*Cymbeline*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [norw.] 18. [span.] 22.  
 \*48 GOHLER, GERHART: Zum Bühnenproblem des »Cymbelin«, in: ShJ. 69, 1933, S. 131–65 m. 2 Taf.  
 49 GOHLER, GERHART: Cymbeline auf der deutschen Bühne. Referat in der 15. Sitz. des Collegium Dramaturgicum.  
 Rez.: Die Szene 23, 1933, S. 95  
 50 GOHLER, GERHART: Grundzüge der Regie und Dramaturgie einer neuen Bühnenbearbeitung von Sh's Cymbelin. Mit einer Reihe von Beiträgen zu der Textkritik des Stückes und einem Anhang: Zur Bühnengeschichte des Cymbelin in Deutschland, England u. Amerika. Klotzsche b. Dresden. Selbstverlag. 1932. (32 S.)

*Hamlet*

- 51 SHAKESPEARE, W.: Hamlet. III. NY, Globe Book Comp. 1933. (224 S.)  
 52 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. With an introd. by Gilbert Murray. Designed and decor. by Eric Gill. Hand-printed. NY, Limit. Ed. Club. 1932. (160 S.)  
 53 SHAKESPEARE: Hamlet, ed. by J. M. B. Stuart. Lo, Nicholson & W. 1932. (273 S.)  
 54 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark. Trad. par Eugène Morand et Marcel Schwob. Paris, Bern. Grasset. 1932. (257 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 2. 6. 7. 8. 9. 10. 13. 14. 15. [it.] 16. 170. [norw.] 18. [span.] 19.  
 \*55 BOWERS, FREDSON THAYER: »Alphonsus, Emperor of Germany« and the »Ur-Hamlet«, in: MLN. 48, 1933, S. 101–8.  
 \*56 BOWERS, FREDSON THAYER: The date and composition of »Alphonsus, Emperor of Germany«, in: Harvard Studies and Notes in Philology and Lit. Vol. 15, 1933, S. 165–89.  
 \*57 BRITTING, GEORG: Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß. Roman. München, A. Langen/G. Müller. 1932. (261 S.)  
 Rez.: DNL. 33, 1932, S. 264–67 (Gunth. Herzfeld). — Velhagen u. Klasing's Monatshefte 47, 1932/33, Bd. 1, S. 202 (Hanns Johst).  
 58 CHAPMAN, JOHN A.: Papers on Sh. 1. Hamlet. OUP. 1933 (IV, 39 S.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 107–08 (Ludw. Borinski). — RAA. 11, 1933/34, S. 52–53 (Paul Yvon). — ShJ. 69, 1933, S. 171 (Wolfg. Keller).  
 \*59 CHILDS, RALPH DE SOMERI: Influence of the Court Tragedy on the play scene in Hamlet, in: JEGPh. 32, 1933, S. 44–50.  
 60 CLARK, NATALIE RICE: Hamlet on the Dial stage. Paris, Champion. 1932. (471 S.)  
 Rez.: MLN. 48, 1933, S. 115 (Har. N. Hillebrand, in: »Dramatic Miscellany«).

- \*61 DUPUY, VALENTIN: A propos d'Hamlet, in: *Mercur* 237, 1932, S. 504—5.  
 62 EDINGER, T.: Über die Ermordung von Hamlet's Vater durch Gift ins Ohr, in: *Aus Natur und Museum* (Frankf. a. M.), Bd. 62, 1932, S. 95.  
 \*63 EHRENTREICH, A.: Strukturbeobachtungen an Sh's »Hamlet«, in: *NMon.* 3, 1932, S. 440—6.  
 64 EHRLICH, E.: Hamlet als Lesedrama, in: *Neue Zürcher Ztg.* 1932, Lit.-Beil. 184.  
 \*65 GIDE, ANDRÉ: [Explication du caractère d'Hamlet, in des *Verf. Art.*] »Pages de Journal«, in: *NRF.* 39, 1932, S. 366—67.  
 66 GILLET, LOUIS: Sh à Paris. Siehe Nr. 314.  
 \*67 GRAY, HENRY DAVID: Date of Hamlet, in: *JEGPh.* 31, 1932, S. 51—61.  
 \*68 KATANN, OSKAR: Die Auffassung des Geistes im »Hamlet«, in des *Verf. Werk »Gesetz im Wandel«*. München, Tyrolia. 1932. S. 165—69.  
 \*69 KLEIN, MAGD.: Form und Aufbau der Tragödien Macbeth, Othello, Lear, Hamlet. Ein Ausdruck des Wesens ihrer Handlungsträger, in: *Anglia* 56, 1932, S. 69—100.  
 \*70 LEFRANC, ABEL: L'énigme d' »Hamlet«, in: *Rev. bleue* 70, 1932, S. 257—61. *Rez.* *Mercur* 236, 1932, S. 698—702 (Charl. Henry Hirsch). — *DL.* 34, 1931/32, S. 660.  
 \*71 LIÈVRE, PIERRE: La tragique histoire d'Hamlet, . . . drame en 17 tableaux de W. Sh., trad. d'Eug. Morand et M. Schwob, à la Comédie Française [Kritik der Aufführung], in: *Mercur* 236, 1932, S. 672.  
 \*72 MANDIN, LOUIS: A propos d'Hamlet, in: *Mercur* 237, 1932, S. 756—61, u. *ibid.* 240, 1932, S. 252ff.; dazu J. L. May, *ibid.* 240, 1932, S. 701—02.  
 \*73 MANDIN, LOUIS: A propos d'une interprétation d'Hamlet, in: *Mercur* 241, 1933.  
 \*74 MANDIN, LOUIS: La culture allemande et la culture française dans »Hamlet«, in: *Mercur* 240, 1932, S. 252—55.  
 \*75 MANDIN, LOUIS: Hamlet et Marie Stuart, in: *Mercur* 237, 1932, S. 220—26.  
 \*76 NEBEL, C.: Das Hamlet-Problem als Problem unserer Zeit, in: *Der Turner* 36, 1933/34, S. 57—59.  
 \*77 REICHART, WALTER A.: A modern German Hamlet [Die Revision Gerh. Hauptmanns], in: *JEGPh.* 31, 1932, S. 27—50.  
 \*78 RICHARDS, IRVING T.: The meaning of Hamlet's soliloquy, in: *PMLA.* 48, 1933, S. 741—66.  
 \*79 ROCHOCZ, H.: Hamlet für die deutsche Jugend, in: *DNS.* 41, 1933, S. 211 bis 220.  
 \*80 SCHICK, JOS.: *Corpus Hamleticum*. Hamlet in Sage und Dichtung . . . 1. Abt. Sagen-geschichtliche Untersuchungen, Bd. 2. Das Gluckskind mit dem Todesbrief, T. 2: Europäische Sagen des Mittelalters und ihr Verhältnis zum Orient. Leipzig, Harrassowitz. 1932. (x, 405 S. u. Stammtaf.) *Rez.*: *Angl. Beibl.* 44, 1933, S. 161—69 (Erna Fischer). — *MLR.* 28, 1933, S. 515—16 (G. C. Moore Smith). — *ShJ.* 69, 1933, S. 171—72 (W. Keller).  
 81 SCHÖNE, G.: Zwei Hamletaufführungen in Magdeburg, in: *Magdeburger Ztg., Montagsbl.* Jg. 1932, Nr. 35. 36. 37.  
 \*82 SPENCER, HAZELTON: Seventeenth-century cuts in Hamlet's soliloquies, in: *RES.* 9, 1933, S. 257—65.  
 \*83 THOMAS, ANNELEISE: »Don Carlos« und »Hamlet«. Auslegung und Vergleich. Diss. Bonn 1933. = *Mnemosyne.* 15. (120 S.)  
 \*84 WALLEY, HAROLD R.: The dates of Hamlet and Marston's »The Malcontent«, in: *RES.* 9, 1933, S. 397—409.  
 \*85 WALLEY, HAROLD R.: Sh's conception of Hamlet, in: *PMLA.* 48, 1933, S. 776—98.  
 86 YEARSLEY, MACLEOD: The sanity of Hamlet. Lo, Bale. 1932. (101 S.)  
 \*87 YVON, PAUL: Peut-on en finir avec Hamlet? L'Hamlet de Sh et ses commentateurs. Paris, Vrin. 1932. (32 S.) *Rez.*: *RAA.* 9, 1931/32, S. 572.  
 \*88 Zeitgeschichtliches zu Hamlet, in: *PZbl.* 13, 1933, S. 267. Siehe noch Nr. 458.

1—2 *Henry IV*

- 89 SHAKESPEARE, WILLIAM: King Henry IV., P. 1. (French's Acting Ed. Nr. 547.) Lo, S. French. 1933. 4<sup>o</sup>. (xiv, 75 S.)  
 Rez. Archiv 164 (N F 64), 1933, S. 297 (Al. Brandl).  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 5. 8. 9. 11. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.
- \*90 DRAPER, J. W.: Sir John Falstaff, in: RES. 8, 1932, S. 414—24.
- \*91 HEFFNER, RAY: Sh. Hayward, and Essex again, in: PMLA. 47, 1932, S. 898—99. (Vgl. 70, 316.)

*Henry V*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.
- \*92 PRICE, HERWARD T.: The Quarto and Folio texts of Henry V., in: PQ. 12, 1933, S. 24—32.
- \*93 RADOFF, M. L.: Influence of the French farce in »Henry V.« and »The merry wives«, in: MLN. 48, 1933, S. 427—35.
- \*94 SIMISON, BARBARA DAMON: Stage directions: a test for the playhouse origin of the 1 Q Henry V., in: PQ. 11, 1932, S. 39—56.

1—2—3 *Henry VI*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16.
- \*95 GREER, CLAYTON ALVIS: The relation of Richard III. to the »True Tragedy of Richard Duke of York and the 3rd part of Henry VI., in: SP. 29, 1932, S. 543—50.
- \*96 GREER, CLAYTON ALVIS: The York and Lancaster Q—F sequence, in: PMLA. 48, 1933, S. 655—704.
- \*97 MCKERROW, R. B.: A note on Henry VI., Part 2, and The Contention of York and Lancaster, in: RES. 9, 1933, S. 157—69 u. S. 315—16.
- 98 ROBERTSON, J. M.: The Sh canon, Pt. 4, Div. 2: 1. The 2nd Part of »Henry VI.«; 2. The 3rd Part of »Henry VI.« Lo, Routledge. 1932 (xviii, 183 S.)

*Henry VIII*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16.
- 99 ALEXANDER, PETER: Conjectural history, or, Sh's Henry VIII., in: Essays and studies by Members of the Engl. Assoc. Oxford, Clarendon. 1931. (190 S.)  
 Rez.: DLZ. 53 (3. F. 3.), 1932, Sp. 1988 (Ed. Eckhardt).

*John*

*Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 5. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.

*Julius Caesar*

- 100 SHAKESPEARE, WILLIAM: Julius Caesar. NY, Globe Book Comp. 1933. (176 S.)
- 101 SHAKESPEARE, WILLIAM: Julius Caesar, and Elizabeth the Queen [by] Maxwell Anderson. Ed. by H. Harding. (Noble's Comparative Classics.) NY, Noble & Noble. 1932. (x, 335 S.)
- 102 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Julius Caesar. (Der beigefugte Auszug aus Gundolf: »Sh. sein Wesen u. Werk«, wurde von Lili Wactzold gestaltet. Mit Anm. von W[ilhelm] Ewig.) (= Hirts deutsche Sammlg. Liter. Abt. 7, 20.) Breslau, F. Hirt. [1932.] (95 S.)
- 103 [span.] SHAKESPEARE, GUILLERMO: Julio César. Drama. Trad. de Luis Astrana Marín. (Colección Universal. Nr. 410—11.) Madrid, Espasa-Calpe. 1931. (191 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 3. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16. [katal.] 17. [norw.] 18.
- 104 ALTKAMP, INGBORG: Die Gestaltung Caesars bei Plutarch und Sh. Diss. Bonn. Würzburg, Mayr. 1933. (70 S.)

- 105 CRINÒ, A. M.: La prima traduzione italiana di un dramma di Sh. [Julius Caesar.], in: Rassegna Nazionale. 1932, Okt., dazu ein Art. mit gleichem Tit. in: Il Matzocco, 1932, 13. Nov.
- 106 GASTALDO, G.: Il «Giulio Cesare» di W. Sh., in: La Scuola Classica di Cremona. Annuario del R. Liceo-Ginnasio «D. Manin.» Nr. 8. 9. Cremona, A. Bignami. 1932. (105 S.)
- 107 WANNER, P.: Sh's «Julius Caesar», in: Der Scheinwerfer 6, 1932, S. 4—9.

*Lear*

- 108 SHAKESPEARE, WILLIAM: King Lear. Texte anglais. Notes et notices par G. Guibillon. (Les Classiques Pour Tous. 428.) Paris, A. Hatier. 1931. (64 S.)
- 109 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: La tragedia di Re Lear. Trag. in cinque atti. Nuova trad. di Diego Angeli. (Teatro di Shakespeare. Nr. 36.) Milano-Roma, Treves. 1932. (VII, 250 S.)
- 110 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Re Lear. Tradotto e corredato di note ed introd. ad uso delle scuole medie, a cura di Cino Chiarini. (Capolavori stranieri trad. ed annot. ad uso delle scuole.) Firenze, G. C. Sansoni. 1932. (xvi, 151 S.)
- 111 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Re Lear. Trad. e note di Pietro Visconti. Napoli, L. Loffredo. 1933. (106 S.)  
Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 5. 6. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. [span.] 21.
- \*112 ADAMS, JOSEPH QUINCY: The Q of King Lear and Shorthand, in: MP. 31, 1933/34, S. 135—63.
- \*113 ASHTON, J. W.: The wrath of King Lear, in: JEGPh. 31, 1932, S. 530—36.
- \*114 CAMDEN, CARROLL jr.: An absurdity in King Lear? in: PQ. 11, 1932, S. 408—09; dazu S. A. Tannenbaum, ibid. 12, 1933, S. 89—90.
- 115 COCCHIARA, GIUS.: La leggenda di Re Lear. (= Studi di etnologia e folklore, a cura di G. Cocchiara. Nr. 1.) Torino, Frat. Bocca. 1932. (161 S.)  
Rez.: GStLl. 100, 2 — 1932 (L. di Francia).
- \*116 DORAN, MADELEINE: Elements in the composition of King Lear, in: SP. 30, 1933, S. 34—58.
- \*117 DREWS, WOLFGANG: König Lear auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. = Germanische Studien. 144. — (Teildruck als Diss. m. d. Tit.: König Lear . . . Bühne im 17. u. 18. Jh. — Diss. Greifswald.) Berlin, Ebering. 1932. (288 S.)  
Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 112—13 (Karl Brunner). — Anz. f. dts. Alt. 51, 1932, S. 127—29 (Winifred Klara).
- GILLET, LOUIS: Sh à Paris, siehe Nr. 314.
- \*118 GREG, W. W.: Bibliography — an apologia [uber d. falsch datiert. reprint von 1619 des Lear], in: Libr. 13, 1933, S. 113.
- \*119 GREG, W. W.: The function of Bibliography in literary criticism, illustrated in a study of the text of King Lear, in: Neoph. 18, 1933, S. 241—62.
- 120 GREGORI, F.: König Lear auf der deutschen Bühne, in: Blätter der württemb. Volksbühne (Stuttgart), 11. Spielj., 1931/32, S. 85.
- \*121 KELCY, ALFRED: Notes on King Lear, in: PQ. 11, 1932, S. 359—73.  
KLEIN, M.: Form und Aufbau der Tragödien . . . Lear. Siehe Nr. 69.
- 122 PAUL, A.: König Lear auf der württembergischen Volksbühne, in: Blätter der württ. Volksbühne (Stuttgart), 11. Spielj., 1931/32, S. 83—85.
- \*123 RICHTER, HELENE: Albert Bassermanns Lear, in: ShJ. 68, 1932, S. 147—50.

*Love's Labour's Lost*

- Ausg. u. Übers. siehe Nr. 6. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16.
- 124 CLARK, EVA TURNER: The satirical comedy «Love's Labour's Lost»: a study. NY, W. F. Payson. 1933. (188 S.)

*Lucrece*

*Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 8. 9. 13. 14. 15.

- \*125 GALINSKY, HANS: Der Lukretiastoff in der Weltliteratur. Diss. Breslau 1932; und als: Sprache und Kultur der german.-rom. Völker. B, germ. R., Bd. 3. Breslau, Piebatsch. 1932. (234 S.)  
 Rez.: ESn 67, 1932/33, S. 402—05 (H. Jantzen). — MP 30, 1932/33, S. 237 (Barbara Salditt). — ZfPh. 57, 1932, S. 207.

*Macbeth*

- 126 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. NY, Globe Book Comp. 1933. (168 S.)  
 127 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth, ed. by Harold T. Eaton. (Golden Key Ser.) Boston, Heath. 1933. (LXXXIV, 153 S.)  
 128 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth, and »The Emperor Jones« by Eugene O'Neill. Ed. by Benj. A. Heydrick and Alfred A. May. (Noble's Comparative Classics.) NY, Noble. 1933. (VIII, 270 S.)  
 129 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. Meisterdramen in gekurzter Fassung. Bearb. und komment. von Jos. Bausenwein und Otto Schnellenberger. 2. Aufl. (= Freytags Sammlung fremdsprach. Schriftwerke. Englisch, Nr. 161.) Lpz., Freytag. 1932. (71 S.)  
 130 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. Ed. with notes and glossary by Paul Vetter. 6.—9. Thous. (= Franzos. u. engl. Schullektüre. 35.) Kiel, Lipsius u. Tischer. 1933. (xv, 76 S., Taf.)  
 131 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. Trauerspiel. (= Ferd. Schoningh's Textausg. alter u. neuer Schriftsteller. 57.) Paderborn, Schoningh. [1933.] (80 S.)  
 132 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. Voor Nederlandsche scholen bewerkt en van aantekeningen voorzien door H. Koolhoven. 4e dr. 's Gravenhage, Joh. Ykema. 1931. (96 S.)  
 133 SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. Con introd., commento e note a cura di Angelo Stazzzone. (Collezione di classici stranieri, tradotti ed annot. . . Nr. 1.) Macerata, La Trinacria. 1933. (86 S.)  
 134 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. (Übers. von Dor. Tieck . . .) Trauerspiel. Einf. u. Einl. von Otto Abel. (= Deutsche Schulausgaben. 96.) Bamberg, Buchner. 1932. (84 S.)  
 135 [dts.] SHAKESPEARE, WILHELM: Macbeth. (Der beigefugte Auszug aus Gundolf: »Sh, sein Wesen u. Werk« wurde von Lili Waetzold gestaltet. Mit Anm. von W[ilhelm] Ewig.) (= Hirts deutsche Sammlg. Liter.-Abt. 7, 21.) Breslau, F. Hirt. [1932.] (87 S.)  
 136 [fries.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. Yn fryske oersetting fen D. Halma. (De Fryske Biblioteek. 27.) Sneek, Brandenburgh & Co. 1933. (VII, 100 S.)  
 137 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Macbeth. Tradotto e corredato di note ed introd. ad uso delle scuole medie, a cura di Cino Chiarini. Con 10 illustr. (Capolavori stranieri trad. ed. annot. ad uso delle scuole.) Firenze, G. C. Sansoni. 1932. (xv, 111 S., Portr.)  
 138 [span.] SHAKESPEARE, WILLIAM: La tragedia de Macbeth. Prólogo y traducción de Luis Astrana Marín. (Colección Universal.) Madrid, Espasa-Calpe. 1932. (176 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 3. 6. 7. 8. 9. 10. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. [span.] 21.  
 \*139 CURRY, WALTER CLYDE: The demonic metaphysics of Macbeth, in: SP. 30, 1933, S. 395—426.  
 \*140 CURRY, WALTER CLYDE: »Tumbling Nature's Germans« [Macbeth IV, I, 63], in: SP. 29, 1932, S. 15—28.  
 \*141 HOLTZ, JUTTA: Abnorme Charaktere bei Sh.: Othello, Richard III., Macbeth. Diss. Tübingen. 1933. (47 S.)  
 142 IRGEN, A.: La reazione atimada sul »Macbeth« di Sh. Saggio interpretativo. Milano, Ediz. Atimada. 1933. (147 S.)  
 KLEIN, M.: Form u. Aufbau der Tragödien Macbeth, . . . Siehe Nr. 69.



- 143 KNIGHTS, L. C.: How many children had Lady Macbeth? An essay in the theory and practice of Sh. criticism. Lo, Heffer. 1933. (70 S.)
- \*144 Regiebemerkungen, Handschriftliche, in der ersten Folio-Ausgabe, Expl. der Bibliothek zu Padua, in den Dramen »Macbeth«, »Wintermarchen« und »Maß für Maß«, in: DL. 35, 1932/33, S. 59.
- \*145 TONGE, M.: Black magic and miracles in Macb., in: JEGPh. 31, 1932, S. 234–46.
- \*146 VERDI, GIUSEPPE: L'interpretazione del »Macbeth« con lettere inedite di G. Verdi, con una notizia di Giulia Cora Varesi, in: Antol. 364 (Ser. VII, T. 286), 1932, S. 433–40.  
Siehe noch Nr. 459.

*Measure for Measure*

- Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. 19. — Regiebemerkungen, Handschriftliche, in 1 F in »M. for M.«, siehe Nr. 144.
- \*147 RICHTER, HELENE: »Maß für Maß« im Burgtheater [Wien], in: ShJ. 68, 1932, p. 175–78.

*The Merchant of Venice*

- 148 SHAKESPEARE, WILLIAM: Merchant of Venice. Ill. NY, Globe Book Comp. 1933. (156 S.)
- 149 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Merchant of Venice, ed. with notes, exercises and questions by Adrian Macdonald. (Macmillan Matriculation English Ser.) Toronto, Macmillan. 1933. (xxviii, 133 S.)
- 150 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Merchant of Venice, complete and unabridged, with notes by William T. Rolfe. Washington, National Home Libr. Foundation. 1932. (x, 134 S.)
- 151 SHAKESPEARE, WILLIAM: Merchant of Venice. Meisterdramen in gekürzter Fassung. Bearb. und komment. von Jos. Bausenwein und Otto Schnellenberger. 2. Aufl. (Freitags Sammlg. fremdsprach. Schriftwerke. Englisch. Nr. 162.) Leipzig, Freytag. 1932. (68 S.)
- 152 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Merchant of Venice. By Jakob Alsted and V. Østerberg. 3rd ed. (Engelske Forfattere for Gymnasiet. Nr. 5.) Kopenhagen, Gyldendal. 1932. (176 S.)
- 153 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Merchant of Venice. Adapted and annotated for the use of schools by L. J. Guittart and P. J. Rijneke. (Meulenhoff's English Libr. Nr. 9.) Amsterdam, J. M. Meulenhoff. 2<sup>e</sup> ed. 1933. (128 S., Taf. u. Portr.)
- 154 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Merchant of Venice. Met verklarende aantekningen ... door K. ten Bruggencate. Geïllustr. 13<sup>e</sup> druk, ... (Of Olden Times and New.) Groningen, J. W. Wolters. 1932. (103 S.)
- 155 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Merchant of Venice. Med innledning og anmerk. ... ved Chr. Collin. 4<sup>de</sup> utg. Oslo, H. Aschehoug. 1932. (128 S.)
- 156 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Le Marchand de Venise, et autres oeuvres. Illustr. de Jobbé-Duval. Imprimé en Belgique. Elbeuf, Paul Duval. [1932.] 4<sup>o</sup>. (157 S.)  
Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 6. 8. 9. 10. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. [span.] 21.
- 157 CARDOZO, J. L.: The background of Sh's Merchant of Venice, in: ESS. 14, 1932, S. 177–86; dazu B. J. Timmer, ibid. S. 217–19.
- 158 ELOESSER, ARTHUR: »Was wurde aus Shylock?« Ein Roman von Ludwig Lewisohn: »Shylocks letzte Tage« (siehe 70, 271), in: Vossische Ztg. Liter. Umschau. 1931. Nr. 49.
- 159 GREG, W. W.: Bibliography — an apologia [über d. falsch datierte reprint von 1619], in: Libr. 13, 1933, S. 113.
- \*160 JEFFERY, VIOLET M.: Sh's Venice, in: MLR. 27, 1932, S. 24–35.
- \*161 ROTH, CECIL: The background of Shylock, in: RES. 9, 1933, S. 148–56.
- 162 WOOD, F. T.: »The Merchant of Venice« in the 18th century, in: ESS. 15, 1933.

*Merry Wives of Windsor*

- 163 [frz.] SHAKESPEARE: Les Joyeuses Commères de Windsor, et autres oeuvres. Illustr. de Jobbé Duval. Imprimé en Belgique. Elbeuf, Paul Duval. [1932.] 4<sup>o</sup>. (157 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 7. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. 19. [span.] 22.
- \*164 CAMPBELL, OSCAR JAMES: The italianate background of »The Merry Wives of Windsor«, in: Essays and studies in English and comparative literature = Univ. of Michigan Publications. Language and Literature. Vol. 8, 1932, S. 81—117.  
 Rez.: SP 30, 1933, S. 530 (Alm. C. Howell and Rob. Boies Sharpe).
- \*165 RADOFF, M. L.: Influence of the French farce in ... »The Merry Wives«, in: MLN. 48, 1933, S. 427—35.
- 166 STOCK, W.: Die lustigen Weiber von Windsor, in: Blätter der württemberg. Volksbühne (Stuttg.), 9. Spielj., 1929/30, S. 77.

*Midsummer Night's Dream*

- 167 SHAKESPEARE, WILLIAM: A Midsummer Night's Dream. NY<sup>3</sup>, Globe Book Comp. 1933. (144 S.)
- \*168 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Die Rupelkomödie aus dem Sommer-nachtstraum. Nach der Übertragung von Aug. Wilh. von Schlegel, bearb. von Karl Jacobs. (Munchener Laienspiele. 78.) München, Kaiser. 1931. (29 S.)
- 169 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Le Songe d'une Nuit d'Été. — Othello, ou le More de Venise. Ill. de Wighead. (La Bibliothèque précieuse. Nr. 32.) Paris, E. Ramlot et Cie. 1932. (254 S.)
- 170 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Il Sogno di una Notte di Mezza Estate. — Amleto. — La Tempesta. A cura di L. Torretta. Torino, N.T.E.T. 1931. (310 S.)
- 171 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Il Sogno di una Notte d'Estate. Cinque atti. (Maggio Fiorentino, Anno XI.) Firenze, La Campanella. 1933. (53 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 6. 8. 9. 11. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.
- 172 DELPY, E.: »Sommernachtstraum« in neuer Übersetzung in Leipzig, in: Leipziger Neueste Nachrichten. 8. II. 32.
- 173 KRANENDONK, A. G. VAN: Spenserian echoes, in »A Midsummer-Night's Dream«, in: ESS. 14, 1932, S. 209—17.
- \*174 PETERSEN, JULIUS: Ludwig Tiecks Sommernachtstraum. Inszenier. auf dem Theater des Neuen Palais am 14. X. 1843, in: Sitz.-Ber. Preuß. Akad. Wiss. Philos.-hist. Kl. 1931, S. 183—84.

*Much Ado About Nothing*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 4. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.
- 175 LAW, ROBERT ADGER: Notes on Sh's »Much Ado«, in: Univ. of Texas Studies in English. 12, 1932, S. 77—86.

*Othello*

- 176 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Othello, der Mohr von Venedig. Trauerspiel. Deutsch von Wolf Heinr. Graf Baudissin. Neue Bühneneinrichtung von Georg Rich. Kruse. (Bühnenausgabe.) (= Bühnen-Shakespeare. Nr. 2. = Reclams Univ. Bibl. 2383.) Leipzig, Reclam. [1933.] (107 S.)  
 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Othello, ou le More de Venise. Siehe Nr. 169.
- 177 [span.] SHAKESPEARE, GUILLERMO: Oteló, el Moro de Venezia. Trad. de Guillermo MacPherson. (Biblioteca Universal. Colección de los Mejores Autores Antiguos y Modernos. T. 112.) Madrid, Hernando. 1931. (199 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. [span.] 22.

- \*178 CAMERON, K. W.: Othello, Quarto I. reconsidered, in: PMLA. 47, 1932, S. 671-83.  
 \*179 DRAPER, JOHN W.: Desdemona, a compound of two cultures, in: RLC. 13, 1933, S. 337-51.  
 \*180 DRAPER, JOHN W.: Othello and Eliz-n army life, in: RAA. 9, 1931/32, S. 319-26.  
 \*181 DRAPER, JOHN W.: Some details of Italian local colour in »Othello«, in: ShJ. 68, 1932, S. 125-27.  
 HOLTZ, J.: Abnorme Charaktere bei Sh.: Othello... Siehe Nr. 141.  
 \*182 KELCY, ALFRED: Notes on Othello, in: PQ. 12, 1933, S. 360-76.  
 KLEIN, M.: Form u. Aufbau der Tragodien... Othello... Siehe Nr. 69.  
 183 LAW, ROBERT ADGER: Two Sh-n pictures of Puritans, in: Univ. of Texas Studies in English. 13, 1933, S. 78-83.  
 184 MOSTO, ANDREA DA: Il Moro di Venezia, in: Bollettino degli Studi Inglesi in Italia. Vol. 2, 1933, S. 3-10.  
 185 POLGAR, A.: Othello, in: Weltbühne. Jg. 28, T. 1, S. 219.  
 \*186 WATSON, HAROLD FRANCIS: A note on Othello, in: PQ. 11, 1932, S. 400-02.  
 \*187 WOKATSCH, WERNER: Zur Quelle des Othello und zu Sh's Kenntnis des Italienischen, in: Archiv 162 (N.F. 62), 1932, S. 118-19.

#### Pericles

- Ausg. u. Übers. siehe Nr. 7. 8. 9. 13. 14. 15.*  
 \*188 CAMDEN, CARROLL JR.: A note on Pericles, in: MLN. 48, 1933, S. 110-11.  
 \*189 SPIKER, SINA: George Wilkins and the authorship of Pericles, in: SP. 30, 1933, S. 551-70.

#### Richard II

- 190 SHAKESPEARE, WILLIAM: The Tempest. — The Tragedy of King Richard the Second. (Companion Classics.) Lo, Black. 1932. (VIII, 310 S.)  
*Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 8. 9. 10. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.*

#### Richard III

- 191 SHAKESPEARE, WILLIAM: Richard III. Ed. by H. Spencer. Lo, Heath. 1933. (254 S.)  
 192 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: König Richard III. (Der beigefugte Auszug aus Gundolf: »Sh, sein Wesen u. Werk«, wurde von Lili Waetzold gestaltet. Mit Anmerk. von W[ilh.] Ewig.) (= Hirts deutsche Sammlg. Liter. Abt. 7, 22.) Breslau, F. Hirt. [1932.] (128 S.)  
*Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 1. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.*  
 HOLTZ, JUTTA: Abnorme Charaktere bei Sh.:... Rich. III.... Siehe Nr. 141.  
 LAW, ROBERT ADGER: Two Sh-n pictures of Puritans. Siehe Nr. 183.  
 193 LINDSAY, PH.: King Richard III. Lo, J. Nicholson & W. 1933.  
 \*194 WITHERINGTON, R.: »My Neece Plantagenet«; a note on Rich. III., IV, I, 1-2, in: PQ. 11, 1932, S. 403-05.

#### Romeo and Juliet

- 195 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Die erte deutsche Romeo-Übersetzung; hrsg. von Ernst Heinrich Mensel. (= Studies in Modern Languages. Vol. 14, Nr. 3. 4.) Northampton (Mass.), Smith College. 1933. (xxvi, 88 S.)  
 196 [it.] SHAKESPEARE, GUGLIELMO: La Tragedia di Romeo e Giulietta; tragedia in cinque atti. Nuova traduzione di Diego Angeli. (Teatro di Shakespeare. Nr. 35.) Milano, Treves. 1932. (222 S.)  
 197 [span.] SHAKESPEARE, GUILLERMO: Romeo y Julieta. (Biblioteca Universal. T. 82.) Madrid, Hernando. 1932. (188 S.)  
*Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 4. 6. 7. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18. [span.] 22.*  
 \*198 POMPEATI, ARTURO: Il creatore di Giulietta e Romeo. Discorso inaugur., in: Annuario del R. Istituto Super. di scienze econ. e commerc. di Venezia per l'anno acad. 1931-32. S. 25-44. Venezia, Libr. Emiliana Edit. 1932. (218 S.)

*Sir Thomas Moore*

- \*199 HARPSFIELD, N.: The life and death of Sir Thomas Moore . . ., written in the type of Queene Marie and now ed. from 8 Mss., with coll. text, notes etc. by E. Vaughan Hitchcock, with an introd. . . ., a life of Harpsfield, and historical notes by R. W. Chambers, and with append. (= E.E.T.S. 186.) Lo, Milford. 1932. (CCXXXI, 400 S.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 278—80 (Walt. F. Schürmer). — Archiv 163 (N. F. 63), 1933, S. 267—69 (Al. Brandl). — ESSs 15, 1933 (W. A. G. Doyle-Davidson). — RAA 10, 1932/33, S. 432—33 (J. Delcourt). — RES 9, 1933, S. 82—85 (H. S. Bennett).
- 200 LAW, ROBERT ADGER: Is Thomas Heywood's hand in »S. T. M.«? in: Univ. of Texas Studies in English. 11, 1931, S. 24—31.
- \*201 SCHUTT, MARIE: Die Quellen des »Book of Sir Thomas More«, in: ESn. 68, 1933/34, S. 209—26.

*Sonnets*

- 202 SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonnets and songs. Re-issue. (Royal Libr.) Lo, Hatchards. 1933. (204 S.)
- 203 SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonnets. (Golden Hind Press.) NY, Harper. 1933. (159 S.)
- 204 SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonnets, now faithfully reprinted from the original edition of 1609; together with an introd. by Jos. Auslander. Ed. by Walt. P. Chrysler. Limit. ed. NY, Cheshire House. 1931.  
 Rez.: Zs. f. Bucherfreunde 36 (3. F. 1), 1932, S. 161—62.
- 205 SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonnets. Ed. by M. Flower. Lo, Cassell. 1933. (171 S.)
- 206 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. Wien, Verlag »Die Fackel«. 1933. (81 Bl.)
- 207 [holl.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonetten. Vertaald door J. Decroos. Met Inleid. en Aanteek. Kortryk, Steelandt. 1932. (113 S.)
- 208 [holl.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonnetten. Nagedicht door Alb. Verwey. Santford, C. A. Mees. 1933. (176 S.)
- 209 [it.] SHAKESPEARE, GUGLIELMO: Sonetti scelti e recati in sonetti italiani da Piero Padulli, numerati secondo l'edizione del Dowden (1905). 2<sup>da</sup> ed. Lecco, Bottega d'Arte. 1932. (51 S.)  
 Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 8. 9. 13. 14. 15.
- 210 ACHESON, ARTHUR: Sh's sonnet story (1592—98): restoring the sonnets written to the Earl of Southampton to their original books, and correlating them with the plays of the sonnet period. New ed. Lo, Quaritch. 1933. (711 S.)
- 211 DOUGLAS, LORD ALFRED: The true history of Sh's Sonnets. Lo, Secker. 1933. (216 S.)
- \*212 FORT, J. A.: The order and chronology of Sh's Sonnets, in: RES. 9, 1933, S. 19—23.
- \*213 KELLNER, LEON: Sh's Sonette, in: ESn. 68, 1933/34, S. 57—80.
- 214 L'HOMMÉDÉ, E.: Le secret de Sh. Les Sonnets. Paris, Didier et Privat. 1932. (232 S.)  
 Rez.: RAA. 10, 1932/33, S. 436 (G.).
- \*215 MATTINGLY, GARRETT: The date of Sh's Sonnet 107, in: PMLA. 48, 1933, S. 705—21.
- \*216 MÜLLER, JOACHIM: Das zyklische Prinzip in der Lyrik [behandelt u. a. Sh's Sonette], in: GRM. 20, 1932, S. 1—20.
- \*217 OLIPHANT, E. H. C.: Sonnet structure: an analysis, in: PQ. 11, 1932, S. 135—48.
- 218 PHILLIPS, GERALD: The tragic story of »Sh«, disclosed in the Sonnets, and the Life of Edward de Vere, 17th Earl of Oxford. Lo, Palmer. 1932. (x, 236 S.)
- \*219 TER HAGHE, ADOLF: Over de Sonnetten van Sh, in: Neoph. 17, 1932, S. 289—92.
- \*220 WOLFF, MAX J.: Zu Sh's Sonnetten, in: ESn. 66, 1931/32, S. 468—69.

*The Taming of the Shrew*

*Ausg.* u. *Übers.* siehe Nr. 6. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [katal.] 17.

*The Tempest*

- 221 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Tempest*, ed. by J. M. B. Stuart. Lo, Nicholson & W. 1933. (155 S.)
- 222 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: *La Tempête de Sh.* Trad. de Pierre-Louis Matthey. Introd. de Jacques Copeau. Paris, R. A. Corrêa. 1932. (IV, 198 S.)
- 223 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: *La Tempesta*. Trad., col testo a fronte, di G. Ferrando. (Biblioteca Sansoniana Straniera. Nr. 71.) Firenze, G. C. Sansoni. [1933.]
- 224 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: *La Tempesta*. Commedia in cinque atti. Introd. e note di Pietro Rebora. (Collezione di Classici Stranieri con note. Nr. 1.) Palermo, R. Sandron. [1933.] (123 S.)
- Ausg.* u. *Übers.* siehe noch Nr. 3. 6. 8. 9. 13. 14. 15. 190. [it.] 170. [katal.] 17. [norw.] 18.
- \*225 BUSHNELL, NELSON S.: *Natural supernaturalism in »The Tempest«*, in: PMLA. 47, 1932, S. 684–98.
- \*226 DANCHIN, F. C.: *Sur le texte de la Tempête*, in: RAA. 10, 1932/33, S. 46–48.
- 227 KELLER, WOLFGANG: *Sh's Sturm*, in: *Blatter der württ. Volksbühne*. 12. Spielj. 1932/33, S. 98–100.
- \*228 REEG, LUDWIG: *Vom Raum des Lebens* [enthalt e. Dialog über Sh's »Sturm«]. Potsdam, L. Voggenreiter. 1932. (159 S.)
- Rez.: DNL. 34, 1933, S. 139 (Adolf v. Grolman).
- \*229 STOLL, ELMER EDGAR: *The Tempest*, in: PMLA. 47, 1932, S. 699–726.
- 230 SROESSL, O.: *Sh's Sturm*, in: *Das Nationaltheater*. 4, 1931/32, S. 118–22.

*Timon of Athens*

- 231 [dts.] BRUCKNER, FERDINAND [d. i. Theod. Tagger]: *Timon*. Tragödie. Bearb. von Sh's Sturm. Erste Auff. am Dts. Theater 26. I. 32, Urauff. a. v. O. am 23. I. 32. Berlin, S. Fischer. 1932. (138 S.)
- Rez.: DL 34, 1931/32, S. 331–32. — DNL. 34, 1933, S. 387 (Wilh. Frels).
- Ausg.* u. *Übers.* siehe noch Nr. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16.
- 232 BENNINGHOFF, LUDWIG: *Analyse von Ferd. Bruckners »Timon«*, in: *Der Kreis* (Hamburg). 9, 1932, S. 69–76.

*Titus Andronicus*

- 233 [it.] SHAKESPEARE, GUGLIELMO: *Tito Andronico*. Tragedia in cinque atti. Nuova trad. di Diego Angeli. (Teatro di Shakespeare. Nr. 33.) Milano, Treves. 1931. (VI, 181.)
- Ausg.* u. *Übers.* siehe noch Nr. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16.
- \*234 BOLTON, JOS. S. G.: *Titus Andronicus*: Sh. at thirty, in: SP. 30, 1933, S. 208–24.

*Troilus and Cressida*

- Ausg.* u. *Übers.* siehe Nr. 1. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16.
- \*235 GREG, W. W.: *Bibliography — an apologia* [über die Q's von Tr. and C.], in: *Libr.* 13, 1933, S. 113.
- \*236 PURCELL, J. M.: *The Troilus Verse*, in: PQ. 12, 1933, S. 90–91.
- \*237 SCHÜCKING, LEVIN L.: *Das Wort »disposer« bei Sh.*, in: *Angl. Beibl.* 43, 1932, S. 189–92.
- \*238 *Troilus and Cressida*, [Leitart.] in: TLS. 19. V. 32, S. 357–58, dazu L. C. Knights, *ibid.* 2. VI. 32, S. 408.

*Twelfth Night*

- 239 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Twelfth Night, or What You Will*. With engravings by Eric Ravilious. Limit. ed. Lo, Golden Cockerel. 1932. (76 S.)
- Ausg.* u. *Übers.* siehe noch Nr. 3. 6. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [norw.] 18.

- \*240 KÜHL, E. P.: Malvolio's »Please One, and Please All« [T.N. III, IV, 25], in: PMLA. 47, 1932, S. 903—04.  
 \*241 MUESCHKE, PAUL u. JEANNETTE FLEISHER: Jonsonian elements in the comic underplot of Twelfth Night, in: PMLA. 48, 1933, S. 722—40.  
 \*242 WELTMANN, LUTZ: Dramaturgische Anmerkungen zu Sh's »Was ihr wollt«, in: DL. 35, 1932/33, S. 62—63.

*Two Gentlemen of Verona*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 8. 9. 12. 13. 14. 15. [it.] 16. [katal.] 17.  
 \*243 SMALL, SAMUEL ASA: The ending of »The Two Gentlemen of Verona«, in: PMLA. 48, 1933, S. 767—76.

*Two Noble Kinsmen*

*Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 8. 9. 13. 14. 15. [it.] 16.

*Venus and Adonis*

- 244 SHAKESPEARE, WILLIAM: Venus and Adonis. Illustr. by R. Kent. NY, L. Hart; Lo, Bumpus. 1932. (81 S.)  
*Ausg. u. Übers.* siehe noch Nr. 8. 9. 13. 14. 15.

*A Winter's Tale*

- Ausg. u. Übers.* siehe Nr. 8. 9. 13. 14. 15. [norw.] 18.  
 \*245 BRADFORD, F. C.: Sh and Bacon as horticultural prophets, in: MLN. 48, 1933, S. 108—10 u. S. 486.  
 Regiebemerkungen, Handschriftliche, in der ersten Folioausgabe... Siehe Nr. 144.

*Nachtrage: As You Like It.*

- \*246 WEHNER, JOSEF MAGNUS: »Wie es Euch gefällt« [Kritik der Aufführung in den Münchener Kammerspielen, Sept. 1933], in: Münchener Neueste Nachrichten, vom 7. IX. 33, Nr. 244.

## V. SHAKESPEAREANA

- 247 ALDEN, RAYMOND MACDONALD: Sh handbook. Rev. and enl. by Oskar James Campbell. NY, F. S. Crofts & Co. 1932. (xvi, 304 S.)  
 Rez.: ShJ. 69, 1933, S. 167 (Wolff Keller).  
 248 ALLEN, PERCY: The life story of Edward de Vere as »William Sh«. Lo, Palmer; NY, Payson. 1932. (xvi, 386 S.)  
 249 ALLEN, PERCY: The plays of Sh and Chapman in relation to French history. Intro. by Marjorie Bowen. Lo, Archer. 1933. (355 S.)  
 250 ALLEN, PERCY and ERNEST: Lord Oxford and »Sh«; a reply to John Drinkwater. Lo, Archer. 1933. (69 S.)  
 \*251 ARNS, K.: William Poel [Sh-Regisseur], in: DNS. 40, 1932, S. 416—18.  
 \*252 ARONSTEIN, PHILIPP: Bernard Shaw's Verhältnis zu Sh, in: DNS. 41, 1933, S. 65—68.  
 253 Aspects of Sh. British Academy Lectures by L. Abercrombie, E. K. Chambers, H. Granville Barker, W. W. Greg, E. Legouis, A. W. Pollard, C. F. E. Spurgeon, A. Thorndike and J. D. Wilson. Oxford, Clarendon Pr. 1933. (vii, 286 S.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 120—22 (Walt. Fischer).  
 254 ASTRANA MARIN, LUIS: William Shakespeare. Madrid, Aguilar. 1930. (287 S.)  
 255 BACH, R.: Rothes Sh-Übertragung, in: Das Nationaltheater. 4, 1930/31, S. 57—59.

- 256 BAHR, HERMANN: Der Strohmann Sh, in des Verf. Werk: »Labyrinth der Gegenwart. (S. 141–48.) Hildesheim, Frz. Borgmeyer. 1929.
- \*257 BAKER, HARRY T.: Hazlitt as a Sh-n critic, in: PMLA. 47, 1932, S. 191–99.
- 258 BARTELS, ADOLF: Hebbel und Sh, in: Jahressgabe der Hebbelgemeinde f. 1932. Heide, Heider Anzeiger. [1933.] (60 S.)
- \*259 BERTHELOT, RENÉ: Goethe et l'esprit de la Renaissance, in: NRF. 38, 1932, S. 438–44.
- 260 Bildnisse Sh's, Gibt es echte? in: Universum: 1933. (S. 621.)
- 261 BLOCH, CH.: Sh und die jüdische »Hagada«: Schicksal eines Liedmotivs, in: Bayerische Israelitische Gemeindezeitg. 9, 1933, S. 100.
- 262 BOAS, FREDERICK S.: An introduction to Tudor drama. Oxford, Clarendon Pr. 1933. (VI, 176 S.)  
Rez.: Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 133–34 (Al. Brandl).
- \*263 BOLLE, WILHELM: Sh im Rahmen der Bildungsarbeit der höheren Schule, in: NMon. 4, 1933, S. 362–74.
- \*264 BONNEROT, L.: [Une notice sur un rapprochement curieux entre Sh et Lucrèce], in: RAA. 11, 1933/34, S. 93.
- \*265 BORCHERT, O. A.: Sh in der Volksschule, in: Allgemeine Deutsche Lehrerzeitung. 61, 1932, S. 21–23; dazu: J. Krüger und Erwidert Borcherts, ibid. S. 169–171.
- 266 BOYD, JAMES: Goethe's knowledge of English literature. (Oxford Studies in Modern Languages and Literature.) Oxford, Clarendon Pr.; Lo, Milford. 1932. (xvii, 310 S.)  
Rez.: Archiv 163 (N. F. 63), 1933, S. 138–39 (Al. Brandl) — RLC. 13, 1933, S. 383–84 (E. Champion). — ShJ. 69, 1933, S. 176 (Wolff Keller).
- 267 BRADBROOK, M. C.: Eliz-n stage conditions, their place in the interpretation of Sh's plays. (Harness Prize Essay, 1931.) CUP. 1932. (149 S.)  
Rez. Criter. 12, 1932/33, S. 115–18 (L. C. Knights). — RAA. 10, 1932/33, S. 149–50 (L. Cazamian). — ShJ. 69, 1933, S. 166 (Wolff Keller).
- 268 BRANDENBURG, F.: Sh im Nationaltheater, in: Neue Mannheimer Ztg. v. 2. IX. 33.
- 269 BRANDL, ALOIS: Goethe und England, in: Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenbl. d. dts. Wiss. u. Techn. 8, 1932.
- 270 BRANDL, ALOIS: Leben Sh's, in: Blätter der württ. Volksbühne (Stuttg.). 9. Spielj. 1929/30, S. 78–82.
- \*271 BRANDL, ALOIS: Sh und der Wirt der Mermaid, in: Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 74–75.
- 272 BRANDL, ALOIS: »Wer schrieb Sh's Werke?« »Selbstverständlich der Schauspielers aus Stratford«, in: Der Tag. 1931. Unterh. Rundsch. Nr. 211. [Vgl. Nr. 395.]
- 273 BRIDGEWATER, HOWARD: The missing historical plays of »Sh«. P. 2. 3. Repr. from »Baconiana«, Febr. 1932 (16 S.), bzw. Febr. 1933 (14 S.).
- 274 BROWN, J. HOWARD: Eliz-n schooldays: the English grammar schools of the second half of the 16th century. Lo, Blackwell. 1933. (183 S.)
- 275 BRUDER, E.: Erste deutsche Sh-Aufführung unter Wieland (1761), in: Volksspielkunst (Dresden), 40, 1932, S. 91, und in: Schwäb. Merkur v. 17. I. 32.
- 276 BRÜES, OTTO: Hebbel und Sh, in: Das Nationaltheater. 4, 1931/32, S. 40–48.
- 277 BULMAN, JOAN: Strindberg and Sh: Sh's influence on Strindberg's historical drama. Lo, Cape; NY, Smith. 1933. (220 S.)
- 278 CLARK, CUMBERLAND: Sh and national character. A study of Sh's knowledge and dramatic and literary use of the distinctive racial characteristics of the different peoples of the world. Lo, Hamlin Publ. Co. 1933. (308 S.)
- \*279 CLEMEN, WOLFGANG: Sh und das Königtum, in: ShJ. 68, 1932, S. 56–79.
- \*280 CLOUGH, WILSON O.: The broken English of foreign characters of the Eliz-n stage, in: PQ. 12, 1933, S. 255–68 u. Taf.

- 281 COLEMAN, EDWARD D.: The Bible in English drama: an annotated list of plays . . . NY, New York Publ. Libr. 1931. (IV, 212 S.)  
 Rez. MLN. 48, 1933, S. 115 (H. N. Hillebrand). — MLR. 27, 1932, S. 238 (F. E. B.). — Theol. Lit.-Ztg. 57, 1932, S. 112 (Hans Hecht).
- \*282 CONNES, GEORGES: Etat présent des études shakespeariennes. Paris, Didier. 1932. (124 S.) [Vgl. Nr. 376.]  
 Rez. RAA. 9, 1931/32, S. 433—34 (F. C. Danchin). — Rev. historique 170, 1932, S. 122—24 (Ch. Bémont).
- \*283 CROCE, BENEDETTO: Conversazioni critiche. Serie terza. Bari, G. Laterza e Figli. 1932. (409 S.) (= Croce, Scritti di storia letteraria e politica. Bd. 25.)
- 284 DAY, M. C. and J. C. TREWIN: The Sh Memorial Theatre. With Forewords by Sir Frank Benson and W. Bridges-Adams. Lo, Dent. 1932. (XXIII, 269 S.)
- 285 DEETJEN, WERNER: Sh in Deutschland, in: Der Tag (Berlin), v. 23. IV. 1933.
- \*286 DEETJEN, WERNER: Sh-Aufführungen unter Goethes Leitung. Festvortrag, in: ShJ. 68, 1932, S. 10—35.
- \*287 DEUTSCHBEIN, MAX: Individuum und Kosmos in Sh's Werken, in: ShJ. 69, 1933, S. 6—26.
- 288 DEVENTER v. KUNOW, A.: Francis Bacon und Sh, in: Zs. für Menschenkunde. Blätter für Characterologie . . . 8, 1932/33, S. 167—70.
- \*289 DEVRIENT, FRIDA: Tagebuchaufzeichnungen Eduard Devrients über Darstellungen Sh-scher Rollen. Karl Seydelmann als Shylock; Bogumil Dawson als Hamlet. Aus den Handschriften mitgeteilt, in: ShJ. 68, 1932, S. 140 bis 146.
- \*290 DEYE, Emil: Sh und Schiller. Mahnruf gegen eine Verblendung. München, Lechler. 1931. (65 S.)
- \*291 DILTHEY, WILHELM: Die Technik des Dramas. (Neudruck . . ., hrsg. von Herman Nohl), in: ShJ. 69, 1933, S. 27—60.
- \*292 DRABER, MAX: Ein Beitrag zur Methodik des Sh-Unterrichts, in: NMon. 3, 1932, S. 199—205.
- \*293 DRAPER, JOHN W.: The realism of Sh's Roman plays, in: SP. 30, 1933, S. 225—42.
- \*294 DRAPER, JOHN W.: Sh's rustic servants, in: ShJ. 69, 1933, S. 87—101.
- 295 DRINKWATER, JOHN: Shakespeare. (Great Lives Ser. 1.) Lo, Duckworth; NY, Macmillan. 1933. (118 S.)
- \*296 ECKHARDT, EDUARD: Das englische Bühnenwesen der Renaissance, in: PZbl. 12, 1932, S. 300—04.
- \*297 ECKHARDT, EDUARD: Neuere Literatur über Sh, in: PZbl. 12, 1932, S. 439 bis 443.
- 298 ELLEHAUGE, MARTIN: English Restoration drama, its relation to past English, and past and contemporary French drama, from Jonson via Molière to Congreve. Copenhagen, Levin & Munksgaard; Lo, Williams and Norgate. 1933.  
 Rez.: ESz. 68, 1933/34, S. 261—64 (Fred. J. Wood).
- 299 England und die Antike. Hrsg. von Karl Franz Bernigau. (Lebendiges Schrifttum. 5.) Bielefeld u. Lpz., Velhagen u. Klasing. 1932. (124 S.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 219 (Arth. Szogs)
- \*300 England und die Antike. (Vorträge der Bibl. Warburg. Bd. 9, 1930/31.) Leipzig, Teubner. 1932. (XII, 304 S. u. 30 Taf.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 358—61 (H. Jantzen). — Cult. 12, 1933, S. 956—59 (Mario Praz). — RLC. 13, 1933, S. 749—51 (Werner Kaegi).
- 301 England im Zeichen Sh's, in: Neue Preussische Ztg. (Berlin), 24. IV. 32.
- \*302 ERNST, PAUL: Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus [Sh stellenweise]. München, Gg. Müller. 3. Aufl. 1931. (494 S.)  
 Rez.: DNL. 34, 1933, S. 315 (Karl A. Kutzbach).
- 303 EVANS, J. ROLAND: The clue of the Sh head. Lo, Sheldon. 1933. (128 S.)
- 304 FISCHEL, O.: Theater-Aesthetik aus Sh's Zeit, in: Das Nationaltheater. 5, 1932, S. 8—11.



- \*305 FISHER, ALFRED YOUNG: An introduction to a study of Sh-n comedy. P. 1. Dijon, Diss. Dijon, Bernigaud et Priv. 1931. (xix, 209 S.)  
Rez.: RAA 10, 1932/33, S. 233—35 (Georges Connes).
- 306 FLATTER, RICHARD: Karl Kraus als Nachdichter Sh's. Eine sprachkritische Untersuchung. Wien, Berger & Fischer. [1933.] (87 S.)
- \*307 FORSTER, MAX: Zur Sh-Stenographie, in: ShJ. 68, 1932, S. 87—102 u. Taf.
- \*308 FRANZ, WILHELM: Sh's Blankvers. Mit Nachtragen zu des Verfassers Sh-Grammatik [in 3. Aufl.]. Tübingen, Engl. Seminar. 1932. (90 S.)  
Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 113—14 (H. Jantzen). — MLR 27, 1932, S. 496—97 (G. C. M. S.). — PZbl. 12, 1932, S. 443 (Ed. Eckhardt)
- \*309 FRANZ, WILHELM: Sh und Montaigne, in: DNS. 40, 1932, S. 106—08.
- \*310 FROHBERG, GEORG: Das Fortleben des Elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration. (Teil der bisher nicht gedruckten Diss. Munster, 1922), in ShJ. 69, 1933, S. 61—86.
- \*311 FURNESS, CLIFTON JOSEPH: Walt Whitman's estimate of Sh, in: Harvard Studies and Notes in Philol. and Lit. Vol. 14, 1932, S. 1—33.
- 312 GALLAND, RENÉ: Montaigne et Sh. Confé. prononcée à Bordeaux à l'occas. du centenaire de Montaigne. Bordeaux, Delmas. 1933.  
Rez.: RAA. 11, 1933/34, S. 94 (J. V.).
- 313 GERING-ROOK, EDWARD: Das Theater des 15. u. 16. Jahrh. Versuch einer Betrachtung der Theatergeschichte im Lichte der Geisteswissenschaft. Basel, R. Geering. 1933. (40 S.)
- \*314 GILLET, LOUIS: Sh à Paris [Über die Auff. von »Le Roi Lear« im Odéon, u. von »La Tragique Histoire d'Hamlet« in der Comédie Franç.], in: RddM. Jg. 102 (Ser. VIII, T. 9), 1932, S. 460—67.
- \*315 GÖPFERT, HERBERT GEORG: Paul Ernst und die Tragödie [insbes. S. 101 bis 112]. (Form u. Geist. Arbeiten zur german. Philologie. Bd. 29.) Lpz., H. Eichblatt. 1932. (VIII, 191 S.)
- 316 GRANVILLE-BARKER, HARLEY: Associating with Sh. (Sh Assoc. Pamphlet.) OUP. 1932.  
Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 116—19 (Ernst Groth). — MLR. 28, 1933, S. 135 (C. J. Sisson).
- \*317 GREGOR, JOS.: Weltgeschichte des Theaters [11. Kap.: Das englische Theater des Mittelalters u. d. Renaiss.]. Zurich, Phaidon-Vlg. 1933. (829 S., Taf.)
- 318 GUTHMANN, A.: Sh's Krankheit und Tod, in: Blatter der württ. Volksbühne. 12. Spielj. 1932/33, S. 101—03.
- 319 HAGENMEYER, FRED: Der aktuelle Sh, in: Rheinisch-westf. Ztg. 1931, Nr. 19.
- 320 HARRIES, FREDERICK J.: Sh and the Scots. Edinburgh, W. F. Henderson. 1932. (147 S.)
- 321 HARRISON, GEORGE BAGSHAW: A last Eliz-n journal: those things most talked of during the years 1599—1603. Lo, Constable. 1933. (387 S.)
- 322 HARRISON, GEORGE BAGSHAW: Sh at work, 1592—1603. Lo, Routledge. [Amerik. Ausgabe m. d. Tit.:] Sh under Elisabeth. NY, Holt. 1933. (x, 326 S.)  
Rez.: Yale R. 22, 1932/33, S. 844—45 (Tucker Brooke).
- \*323 HART, ALFRED: The length of Eliz-n and Jacobean plays, in: RES. 8, 1932, S. 139—54.
- \*324 HART, ALFRED: The number of lines in Sh's plays, in: RES. 8, 1932, S. 19 bis 28.
- \*325 HART, ALFRED: The time allotted for representation of Eliz-n and Jacobean plays, in: RES. 8, 1932, S. 395—413.
- \*326 HECHT, TORSTEN: Sh und das Problem der Raumbühne, in: ShJ. 69, 1933, S. 121—30, 2 Taf.
- \*327 HECKER, MAX: Sh's Bild im Spiegel deutscher Dichtung. Vortrag vor der dts. Sh-Ges., in: ShJ. 68, 1932, S. 36—55.
- \*328 HEIDRICH, HANS: John Davies of Hereford [1565?—1618] und sein Bild von Sh's Umgebung. (Palästra. Bd. 143.) Leipz. 1924. Berliner Diss. 1932. (VI, 124 S.)

- \*329 HERZFELD, GÜNTHER: Sh's kosmische Melancholie, in: Die Propylaen (Beil. d. Münchener Zeitg.) 29, 1932, S. 153—55; und in: Der Bund (Bern), Der Kleine Bund, 1932, Nr. 9.
- 330 HINTERWALDNER, ALOIS: Der Monolog in Sh's Königsdramen. Ungedr. Innsbrucker Diss. 1931/32.
- 331 HOLLAND, H. H.: Sh, Oxford and Eliz-n times. Lo, D. Archer. 1933. (VII, 240 S.)
- \*332 HUBNER, W.: Neues über Sh, in: NMon. 3, 1932, S. 363—68.
- 333 JELlicoe, G. A.: The Sh Memorial Theatre, Stratford upon Avon. With a foreword by W. Bridges-Adams and illustr. from photogr. by F. R. Yerbury. Lo, Benn. 1933. (XI, 98 S. u. 48 Taf.)
- 334 INGLEBY, C. M., Miss L. Toulmin Smith and F. J. Furnivall: The Sh Allusion Book. A collection of allusions to Sh from 1591—1700... Re-ed. ... with an introd. by John Munro (1909), and now re-issued with a preface by Sir Edmund Chambers. (The Sh Library.) Vol. 1. 2. OUP.; Lo, Milford. 1932. (LXXXVIII, 527; X, 558 S.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 119—20 (W. Fischer) — MLR 28, 1933, S. 135 (C. J. Sisson). — RES. 9, 1933, S. 477—78 (G. B. Harrison).
- 335 JOHNSON, EDW. D.: The First Folio of Sh. Lo, C. Palmer. 1932. (91 S.)
- \*336 KATANN, OSKAR: Gesetz im Wandel. Neue literarische Studien. München, Tyrolia. 1932. (210 S.) [Enthalt folg. Stud.: »Das Wesen des Dramas«. — »Die Bühnenanweisungen im Drama.« — »Die Auffassung des Geistes im Hamlet.«]
- \*337 KELLER, WOLFGANG: Englische Literatur der Renaissance. = S. 1—116 von Keller-Fehr: Die englische Lit. der Ren. bis zur Aufklärung, in: Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von O. Walzel. Wildpark-Potsdam, Athenaion-Vlg. 1928—31.  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 364—65 (S. B. Liljegen). — Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 104—05. — Lbl. 54, 1933, Sp. 168—71 (Erna Fischer)
- 338 KEYS, A. CH.: Les adaptations musicales de Sh en France jusqu'en 1870. Toulouse, Impr. F. Boisson. 1933. (II, 239 S.)
- \*339 KLEES, HUBERT: Über das Wesen des Tragischen, in: ZAEAKw. 26, 1932, S. 1—45.
- 340 KNIGHT, G. WILSON: The Sh-n tempest. OUP. 1932. (VIII, 323 S.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 109—11 (L. Bornski).
- \*341 KNIGHTS, L. C.: Education and the drama in the age of Sh, in: Criter. 11, 1931/32, S. 599—625.
- \*342 KRAUS, KARL: Sakrileg an George oder Sühne an Sh, in: Die Fackel 34, 1932, Nr. 885—87, S. 45—64.
- 343 KRAUSS, G.: Der politische Sh, in: Das Neue Ufer (Beibl. der Germania), 1933, Nr. 11.  
 Rez.: DL. 35, 1932/33, S. 339.
- 344 KRUG, W. G.: Zur Eröffnung des Sh-Festspieljahres 1933, in: Der Tag, v. 12. V. 33.
- \*345 Kurzschrift, Zur englischen, im Zeitalter Sh's, in: Deutsche Stenographen-Ztg. 47, 1932, S. 177—79.
- \*346 LANDAU, R.: Sh kehrt heim nach Stratford, in: Neue Züricher Ztg. v. 27. IV. 32.
- \*347 LAW, ROBERT ADGER: Some Sh studies of 1930 and 1931, in: MLN. 47, 1932, S. 387—91.
- 348 LEGAL, ERNST: Man muß Sh anders spielen, in: Berliner Börsen-Courier, 1933, Nr. 1.  
 Rez.: DL. 35, 1932/33, S. 339.
- \*349 LIESKE, RUDOLF: Tiecks Abwendung von der Romantik. (Germanistische Studien. H. 134.) Berlin, E. Ebering. 1933. (150 S.)
- 350 LOENING, L.: Stratford on Avon [zum 23. IV., dem Geburts- u. Todestag Sh's], in: Berliner Börsen-Ztg., 21. IV. 32.

- \*351 LUSERKE, MARTIN: Sh und das heutige deutsche Laienspiel, in: ShJ. 69, 1933, S. 112—20.
- \*352 MCKERROW, RONALD B.: The Eliz-n printer and dramatic manuscripts, in: Libr. IV. S., T. 12, 1932, S. 253—75.
- 353 MCKERROW, RONALD B.: The treatment of Sh's text by his earlier editors 1709—68. (Annual Sh lecture of the Brit. Acad. 1933; S.-Abdr. aus: Proceedings of the Brit. Acad. vol. 19.) OUP. 1933. (35 S.)
- \*354 McPEEK, JAMES A. S.: Sh and the Fraternity of Unthrifths, in: Harvard Studies and notes in Philol. and Lit. Vol. 14, 1932, S. 35—50.
- 355 Materials for the study of the English drama. New Ser., ed. by H. de Vocht. Vol. 4: Baylie, Simon: The Wizard. Louvain, Uystpruyst. 1930. (204 S.) Rez.: RUn Brux 37, 1931/32, S. 38—40 (P. de Reul).
- 356 MATHESON, BELLE SEDDON: The invented personages in Sh's plays. Thesis, Un. of Penns. Philadelphia. 1932. (83 S.)
- \*357 MATTHEWS, W.: Shorthand and the bad Sh Quartos, in: MLR. 27, 1932, S. 243—62, u. 28, 1933, S. 81—83.
- \*358 MELCHINGER, STEGFRIED: Der Kampf des Sturms und Drangs gegen das Drama der Aufklärung. [Teildruck.] Diss. Tübingen. 1929. (41 S.); vollst. m. d. Tit.: Dramaturgie des Sturms u. Drangs. (Kap. 2: Um die Antike u. Sh. S. 42—73.) Gotha, Klotz. 1929. Rez. [d. vollst. Arb.] Das deutsche Drama (in Geschichte u. Gegenw.) 4, 1932, S. 260 (R. K.).
- 359 MOULY, GEORGES: Sardou et Sh, in: Rev. de France. 12, 1932, S. 79—83.
- \*360 MUHLBACH, EGON: Statistischer Überblick über die Aufführungen Sh'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1931, nebst Rundfunkbericht, in: ShJ. 68, 1932, S. 213—17; . . . im Jahre 1932, in: ShJ. 69, 1933, S. 226—29.
- 361 MÜLLER, H.: Nebenher. Glossen zu Sh. Chemnitz. 1932. (83 S.)
- 362 NAVARRE, CH.: Les grands écrivains étrangers et leur influence sur la littérature française. Paris, H. Didier. 1930. (720 S.) Rez.: R. belge 10, 1931, S. 219—20 (J. Hombert).
- 363 ONIONS, C. T.: A Sh glossary, 2<sup>nd</sup> ed., revis. OUP. 1932. (271 S.)
- 364 PEARSON, LU EMILY: Eliz-n love conventions. Univ. of Calif. Diss. CUP. 1933. (XI, 365 S.)
- 365 PERLE, MARTIN: Die Hyperbel und ihre Verwendung bei Sh. Diss. Breslau. 1933. (49 S.)
- 366 PETERSEN, JULIUS: »Schiller und Sh«, in seinem Werk: »Aus der Goethezeit,« Ges. Aufs. Leipz., Quelle & Meyer. 1932. (XI, 243 S.) (Vgl. 70, 795.) Rez.: GRM. 20, 1932, S. 221 (Fr. Rolf Schröder).
- \*367 PETSCH, ROBERT: Zur Entstehung und Geschichte der Tragödie. Forschungsberichte. 2. Bericht, in: Euph. 34, 1933, S. 244—61. (Vgl. 70, 796.)
- \*368 PFEIFFER, EMILIE: Sh's und Tiecks Märchendramen. Diss. Bonn 1933. (= Mnemosyne. H. 13.) Bonn, Rohrscheid. 1933. (84 S.)
- 369 PILLAI, V. K. AYAPPAN: Sh criticism: from the beginnings to 1765. Lo, Blackie. 1933. (85 S.)
- 370 PLIMPTON, GEORGE A.: The education of Sh: illustrated from the school-books in use at his time. OUP. 1933. (IX, 140 S.) Rez.: Yale R. 22, 1932/33, S. 844—45 (Tucker Brooke).
- 371 PRICE, LAWRENCE MARSDEN: The reception of English literature in Germany [2. Hauptt.: Sh in Germany]. Berkeley (Calif.), Un. of Cal. Pr. 1932. (x, 596 S.) Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 184—89 (Gerald W. Spink). — Anz. f. dts. Alt. 52, 1933, S. 63—65 (Paul Meissner). — Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 94—96 (Alb. Ludwig). — DLZ. 53 (3. F. 3), 1932, Sp. 1606—07 (Walt. F. Schirmer). — DNS. 41, 1933, S. 381/82 (Hel. Richter). — GRM. 20, 1932, S. 222 (Frz. Rolf Schröder). — Germ. Quarterly 5, 1932, S. 197—98 (Carl Colditz). — JEGPh. 32, 1933, S. 267—69 (Bay. Q. Morgan). — MLN. 48, 1933, S. 547—50 (F. Schönmeyer). — MLR. 28, 1933, S. 390—93 (L. A. Willoughby). — RLC. 13, 1933, S. 376—77 (F. Baldensperger). — ShJ. 69, 1933, S. 175—76 (Wolfg. Keller). — ZdB. 9, 1933, S. 211—13 (Kurt Schrey, in sein. Lit.-Ber.: »Engl. Einflüsse im dt. Schrifttum«).

- 372 QUILLER-COUCH, SIR ARTHUR T.: Paternity in Sh. (Annual Sh lecture, Brit. Acad.) OUP. 1932. (20 S.)
- 373 RALLI, AUGUSTUS: A history of Sh-n criticism. 2 Vols. OUP. 1932. (x, 566; vi, 582 S.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 57—102 (Lev I. Schuckang) — Crit. 12, 1932/33, S. 137—39 (C. L. Thomson) — MLR. 28, 1933, S. 98—101 (Barry Garrad) — MP. 31, 1933/34, S. 105—06 (C. R. B.) — RCHL. 67. Jg. T. 100, 1933, S. 351—52 (A. Koszul) — RES. 9, 1933, S. 486—87 (Will S. Clark). — ShJ. 68, 1932, S. 158—59 (Wolfig Keller)
- 374 RANNIE, DAVID WATSON: Scenery in Sh's plays, and other studies. Lo, Blackwell. 1931. (414 S.)
- 375 Rätsel, Neue, um Sh. Enthronung des Schwans vom Avon, in: Neue Mannheimer Ztg. 2. XII. 32.
- 376 REUL, PAUL DE: La «désintégration» de Sh. (Extrait des Bulletins de l'Académie.) Bruxelles, Hayez. 1932. (38 S.) [Zu Connes, Etat présent... Nr. 282.]
- \*377 RICHTER, HELENE: Sh-Betrachtungen im Goethe-Jahr 1932, in: DNS. 40, 1932, S. 129—35.
- \*378 RICEY, H. WYNN: Musset Shakespearien. Thèse, Fac. d. Lettr., Bordeaux. Bordeaux, Impr. de l'Acad. 1932. (193 S.)  
 Rez.: RLC. 12, 1932, S. 382—83 (E. Champion).
- 379 ROBINSON, HERBERT SPENCER: English Sh-n criticism in the 18th century. NY, H. W. Wilson. 1932. (xv, 300 S.)
- 380 RÖMER, A. W.: Sh in der englischen Schule, in: Mädchenbildung auf christlicher Grundlage. 28, 1932, S. 409.
- 381 ROTHE, HANS: Die Ausgrabung Sh's, in: Vossische Ztg. 1931 Unterhbl. Nr. 271.
- 382 ROTHE, HANS: Die dramatische Produktion des Elisabethanischen Zeitalters, in: Der Kontakt (Erfurter Bühnenblätter) 1932/33, Nr. 15.  
 Rez.: DL. 35, 1932/33, S. 341.
- 383 ROTHE, HANS: Sh ohne Rätsel, in: Freiburger Theaterblätter, Jg. 1932/33, S. 121, und in: Berliner Borsen-Courier 1933, Nr. 415.
- 384 ROTHES, W.: Goethe-Miszellen VII: Goethe und Sh, in: Allg. Rundschau 29, 1932, S. 134—35.
- \*385 RÖTTGER, KARL: Der Schmerz des Seins. 3 Erzählungen [eine über Sh], [urspr. ersch. Leipz., E. Matthes. 1921.], in »Das Buch der Gestirne«. Leipz., P. List. 1933. (331 S.)  
 Rez.: DNL. 34, 1933, S. 678 (Rob. Jancke).
- 386 RUBOW, PAUL V.: Sh paa dansk. Et Udsnit af den litterære Smags Historie. Kopenhagen, Levin og Munksgaards. 1932. (110 S.)  
 Rez.: ShJ. 69, 1933, S. 178—82 (L. Magon).
- \*387 RUSSELL, H. K.: Eliz-n dramatic poetry in the light of natural and moral philosophy, in: PQ. 12, 1933, S. 187—95.
- \*388 SCHERER, BERNHARD: Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Sh's. Ein Beitrag zum Studium der Formtechnik im englischen Renaissancedrama. Diss. Münster. 1932. (61 S.)
- \*389 SCHIRMER, WALTER F.: Antike, Renaissance und Puritanismus. Eine Studie zur englischen Literaturgeschichte des 16. u. 17. Jh. 2. erg. Aufl. München, Max Hueber. 1933. (xi, 235 S.)
- \*390 SCHIRMER, WALTER F.: Chaucer, Sh und die Antike, in: Vorträge der Bibl. Warburg. 9, 1930/31, (1932), S. 83—102. (Vgl. Nr. 300.)  
 Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 359 (H. Jantzen).
- \*391 SCHLAF, JOHANNES: Zur Frage der dichterischen Zusammenarbeit, in: ShJ. 69, 1933, S. 102—11.
- \*392 SCHLAF, JOHANNES: Komposition zweier Sh'scher Dramenserien, in: ShJ. 68, 1932, S. 80—86.
- 393 SCHNEIDER, HERMANN: Englische und nordgermanische Heldensage. (Sammlung Götschen. Nr. 1064.) Berl.-Leipz., W. de Gruyter & Co. [1933.] (144 S.)  
 Rez.: RG. 24, 1933, S. 149 (F. P.).

- 394 SCHNEIDER, KARL: Neues Zeugnis für Rutland-Sh. Mit einer Darstellung der Gründe und der Geschichte der Sh-Frage. Berlin, Rembrandt Verl. 1932. (232 S., Tit.-Bild.)
- 395 SCHNEIDER, KARL: »Wer schrieb Sh's Werke?« Bestimmt nicht der Schauspieler aus Stratford, in: Der Tag. 1931. Unterh.Rundschau, Nr. 211. [Vgl. Nr. 272.]
- 396 SCHÖFFLER, HERBERT: Die Anfänge des Puritanismus. Versuch einer Deutung der englischen Reformation. (Kolner Anglistische Arbeiten. 14.) Leipz., Tauchnitz. 1932. (179 S.)  
Rez.: ESn. 67, 1932/33, S. 441—46 (Ludw. Bormski). — GRM. 20, 1932, S. 229 (Frz. Rolf Schroder). — NMon. 3, 1932, S. 368 (W. Hubner).
- \*397 SCHREY, K.: Englische Einflüsse im deutschen Schrifttum, in: ZdB. 9, 1933, S. 210—13.
- 398 SCHÜCKING, LEVIN L.: Die Charakterprobleme bei Sh. Einführung in das Verständnis des Dramatikers. 3. verb. Aufl. Leipz., Tauchnitz, 1932. (xv, 286 S.) [Vgl. 63, 313.]  
Rez.: PZbl. 12, 1932, S. 440 (Ed. Bekhardt)
- 399 SCHUCKING, LEVIN L.: Character problems in Sh's plays. NY, Pet. Smith. 1933. (270 S.)
- \*400 SCHUTT, M.: Zwei Sh-Anspielungen, in: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 127.
- 401 SERVAES, FRANZ: Ein Vorschlag zur Sh-Bacon Frage, in: Der Tag, 1931, Nr. 300.
- 402 SGROI, CARMELO: Saggi e problemi di critica letteraria [enthalt:] Il saggio su W. Shakespeare di Benedetto Croce. Catania, Studio Editor. Moderno. 1932. (274 S.)
- 403 SHAHANI, RANJEE G.: Sh through Eastern eyes. Introd. by J. M. Murray; appreciation by E. Legouis. Lo, H. Joseph. 1932. (190 S.)  
Rez.: Criter. 12, 1932/33, S. 324—25 (L. C. Knights).
- 404 SHAHANI, RANJEE G.: Sh vu par les orientaux. [Franz. Übers. d. vor. Werk.] Paris, Presses Universit. 1933. (164 S.)  
Rez.: RAA. 11, 1933/34, S. 53—54 (Emile Legouis)
- \*405 Shakespeare et Rabelais journalistes, in: Mercure 234, 1932, S. 178/79.
- \*406 Shakespeare Allusion and Criticism, [Leitart.] in: TL S. 30. VI. 32, S. 469—470.
- \*407 Shakespeare-Aufführungen am Geburtstag des Dichters in Stratford on Avon, in: ZFEU. 32, 1933, S. 170—71.
- \*408 Shakespeare-Dokumente, Echte, in: Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 188 vom 12. VII. 33.
- \*409 Shakespeare-Jahrbuch. Hrsg. im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Wolfgang Keller und Hans Hecht. Bd. 68 (N.F. 9), 1932. (iv, 224 S., 4 Taf.)  
Rez.: Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 268—69 (Werner Wokatsch). — ESn. 68, 1933/34, S. 258—61 (Albert Eichler). — Das Deutsche Drama in Gesch. u. Geg. 5, 1933, S. 315.  
Bd. 69 (N.F. 10), 1933. (iv, 242 S., 4 Taf.)
- \*410 [Shakespeare-Lektüre in der Schule, in dem Sammel-Referat:] »Planmäßiger Aufbau des neusprachlichen Lektüreunterrichts auf der Oberstufe von Paul Lau, Fritz Oeckel, Hellmut Wohlenberg, Wilhelm Franke, K. F. Bernigau, in: ZFEU. 31, 1932, S. 93—106.
- 411 SIBLEY, GERTRUDE MARIAN: The lost plays and masques 1500—1642. (Cornell Studies in English. Vol. 19.) Cornell UP. 1933. (xii, 205 S.)  
Rez.: JEGPh. 32, 1933, S. 608—09 (H. D. Gray).
- 412 SIEMENS, CHR.: Wie ich Sh lese, in: Volksbühne 7, 1932, S. 103—08.
- \*413 SIMMONS, ERNEST J. H.: Catherine the Great and Sh, in: PMLA. 47, 1932, S. 790—806.
- \*414 SLADE, WILLIAM A.: The Folger Sh Library, in: Library Journal 57, 1932, S. 601—07.
- 415 SMITH, LOGAN PEARSALL: On reading Sh. Lo, Constable; NY, Harcourt Brace. 1933. (191 S.)  
Rez.: Criter. 12, 1932/33, S. 710—11 (L. C. Knights).

- \*416 SPURGEON, CAROLINE F. E.: The use of imagery by Sh and Bacon, in: RES. 9, 1933, S. 385-96.
- \*417 STAHL, ERNST LEOPOLD: Sh auf der deutschen Bühne 1931/32. Eine Übersicht, in: ShJ. 68, 1932, S. 189-212.
- \*418 STEFFEN, A.: Calderon und Sh, in: Das Goetheanum, 10, 1931, S. 333-35.
- \*419 STEINBOMER, GUSTAV: Sh und ein Anfang, in: Munch. Neueste Nachr. v. 3. XI. 33.
- 420 STEWART, POWELL: An eighteenth-century adaptation of Sh, in: Un. of Texas Studies in Engl. 12, 1932, S. 98-117.
- 421 STOLL, ELMER EDGAR: Art and artifice in Sh: a study in dramatic contrast and illusion. CUP. 1933. (xv, 178 S.)
- \*422 STRICKERT, KATHE: Otto Guldemeister und Sh, in: ShJ. 68, 1932, S. 128-39.
- \*423 STROUT, A. L.: A note on Sh-n criticism, in: PQ. 11, 1932, S. 91-93.
- 424 STUBENRAUCH, H.: Dalberg und Sh, in: Neue Mannheimer Ztg. v. 2. IX. 33.
- \*425 SUTHERLAND, JAMES R.: Sh's imitators in the 18th century, in: MLR. 28, 1933, S. 21-36.
- 426 Tagung der Sh-Gesellschaft in Weimar, in: Deutsche Allg. Ztg. v. 29. IV. 33.
- 427 TANNENBAUM, SAMUEL AARON: More about the forged Revels accounts. NY, Tenny Pr. 1932. (37 S.)
- 428 TANNENBAUM, SAMUEL AARON: Shaksperian scraps and other Eliz-n fragments. NY, Col. UP.; OUP. 1933. (xvi, 217 S.)  
Rez.: Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 300-01 (Al. Brandl).
- 429 TERRY, ELLEN: Four lectures on Sh. Ed. with introd. by Christopher St. John. Lo, Hopkinson. 1932. (201 S.)  
Rez.: Crit. 12, 1932/33, S. 166 (L. C. Knights).
- 430 [Théâtre Elisabethain], in: Cahiers du Sud, 1933, Juni- u. Juli-Nr.
- 431 THEOBALD, BERTRAM GORDON: Enter Francis Bacon; a sequel to »Exit Shakspeare«. Lo, Cec. Palmer. 1932. (vi, 122 S.)
- 432 TIEGS, ALEX.: Zur Zusammenarbeit englischer Berufsdramatiker unmittelbar vor, neben und nach Sh. (= Beiträge zur Anglistik. 2.) Breslau, Trewendt & Granier. 1933. (vii, 144 S.)
- 433 TISSI, SILVIO: Pirandello, Ibsen, Sh, ... al microscopio psicanalitico. 2da ediz. del vol.: »Psicanalisi, scienza dell'io.« Milano, U. Hoepli. 1933. (xi, 314 S.)
- \*434 TOMLINSON, WARREN EVERETT: Herodes Character im englischen Drama. Diss. Berlin. Leipz. 1933. (x, 46 S.) [Teildruck; soll vollständig in »Palästra« erscheinen.]
- \*435 TOURBIER, RICHARD: Sh's Blankvers im Lichte experimenteller Forschung, in: Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 75-77.
- 436 VALLESE, TARQUINIO: Umanità shakespeariana. Roma, Albrighi, Legati e C. 1931. (16 S.)
- 437 VOLLERT, W.: Sh's Anschauung von Mensch und Natur, in: Der Reichsbote (Berlin), v. 23. IV. 32.
- 438 VOLLRATH, WILHELM: Goethe und Großbritannien. Erlangen, Palm & Enke. 1932. (73 S.)  
Rez.: GRM. 20, 1932, S. 226 (Frz. Rolf Schroder).
- \*439 WAHR, FRED B.: Goethes Sh, in: PQ. 11, 1932, S. 344-58.
- \*440 WALZEL, OSKAR: Vom Wesen des Tragischen, in: Euph. 34, 1933, S. 1-17.
- \*441 WATSON, HAROLD FRANCIS: The sailor in English fiction and drama (1550 bis 1800). Diss. NY, Col. UP. 1931. (ix, 241 S.)  
Rez.: MLR. 28, 1933, S. 111-12 (G. Kitchin). — MP. 30, 1932/33, S. 441-42 (Rob. R. Cowley).
- 442 WEINMEISTER, R.: Die Bedeutung der Bright'schen Kurzschrift für die Überlieferung der Sh-Dramen, in: Mitteilungen d. österr. Berufsstenographenverb. 1932, Nr. 77.
- \*443 WEISKER, JÜRGEN: Sh auf der deutschen Bühne 1932/33. Eine Übersicht, in: ShJ. 69, 1933, S. 200-225.
- \*444 WILEY, AUTREY NELL: Female prologues and epilogues in English plays, in: PMLA. 48, 1933, S. 1060-79.

- \*445 WILLIAMS, CHARLES: The English poetic mind [darin S. 29—109:] The cycle of Sh. Oxford, Clarendon Pr. 1932. (VIII, 214 S.)  
 Rez.: ESn. 68, 1933/34, S. 119—20 (Karl Arns) — MLR 28, 1933, S. 112—13 (B. E. C. Davis). — RES 9, 1933, S. 325—26 (Edith J. Morley). — ShJ. 69, 1933, S. 175 (Wolffg. Keller).
- 446 WILLIAMS, CHARLES: A short life of Sh with the sources. Abridged from Sir Edm. Chambers's »W. Sh; a study of facts and problems«. Oxford, Clarendon Pr. 1933. (VIII, 260 S.)  
 Rez. Angl. Beibl 44, 1933, S. 108—09 (Ludw. Bornski). — Archiv 164 (N. F. 64), 1933, S. 298 bis 300 (Al Brandl)
- 447 WILLOUGHBY, EDWIN E.: The printing of the 1st F of Sh. (= Suppl. to Trans. Bibliogr. Soc. Nr. 8.) OUP. 1932. (XIII, 70 S.)
- 448 WILSON, JOHN DOVER: The essential Sh. CUP.; NY, Macmillan. 1932. (VIII, 148 S.)  
 Rez. Angl. Beibl 44, 1933, S. 104—07 (Elise Deckner) — Criter. 12, 1932/33, S. 122—24 (G. Wils. Knight). — MLR 27, 1932, S. 473—76 (Charles J. Sisson) — RAA. 10, 1932/33, S. 335—36 (A. Digeon). — RES. 9, 1933, S. 221—23 (Mark Hunter) — Rev. Un. Brux. 8, 1932/33, S. 83—84 (Paul de Reul). — ShJ. 69, 1933, S. 168—69 (Wolffg. Keller).
- \*449 WOLFF, MAX J.: Richtlinien der Renaissancebewegung, in: GRM. 20, 1932, S. 293—302.
- \*450 WOLFF, MAX J.: Sh's Stellung an der Grenze zweier Zeiten, in: GRM. 21, 1933, S. 425—38.
- 451 WOOD, FREDERICK T.: Sh and the Plebs, in: Essays and studies by Members of the Engl. Assoc., Vol. 18, collected by Hugh Walpole. Oxford, Clarendon Pr. 1933. (159 S.)
- \*452 WOOD, FREDERICK T.: The supernatural in Sh-n drama, in: RAA. 9, 1931/32, S. 200—217.
- \*453 WULKER, ANTON: Sh's Einfluß auf die dramatische Kunst von Nathaniel Lee. Diss. Munster. Emsdetten, Lechte. 1933. (v, 64 S.)

#### Nachträge

- \*454 ADAMS, P.: Sh als politischer Dichter, in: Deutsches Volkstum. Monatschrift f. dts. Geistesleben. (15), 1932, S. 945—53.
- \*455 BAUER, HEINRICH: Sh, ein germanischer Dichter, in: Nationalsozialistische Monatshefte, 4, 1933, S. 372—78.
- 456 BILLERBECK-GENTZ, F.: Ewiger Sh, in: Freiburger Theaterblätter. 1933/34, S. 14, 18.
- \*457 HAPFACH: Sh's Wirkung auf Wilhelm Raabe, in: Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilh. Raabes. 23, 1933, S. 92.
- 458 HINRICHSSEN, O.: Der verständliche unverstandene Hamlet, in: Schweizer Archiv f. Neurologie u. Psychiatrie. 32, 1932/33, S. 33—43.
- \*459 MEYN VON WESTENHOLZ, E.: Spannung der Weltanschauungen in Sh's Macbeth, in: Deutsche LehrerinnenZtg. 50, 1933, S. 255—60.
- 460 OPPENS, K.: Verdi und Sh, in: Allgemeine Musikzeitg. 60, 1933, S. 413.

#### Nachträge von Rezensionen zu den Werken, die in früheren Bibliographien aufgeführt sind

\* Auch hier mußte Einschränkung erfolgen. Die Titel der Werke sind stark gekürzt.

- 461 FIRST FOLIO TEXT FACSIMILES. King Lear. 1931. (70, 11.) Rez.: R. belge 11, 1932, S. 754—55 (F. Delatte).
- 462 THE NEW (CAMBRIDGE) SHAKESPEARE: The Comedies (70, 19). Rez.: RES. 9, 1933, S. 72—82 (Pet. Alexander).  
 The Taming of the Shrew (70, 19). Rez.: JEGPh. 31, 1932, S. 152—56 (F. W. Baldwin).  
 Twelfth Night. (70, 19.) Rez.: R. belge 12, 1933, S. 306 (F. Delatte).  
 The Winter's Tale. (70, 19.) Rez.: MLN. 47, 1932, S. 476—79 (Tucker Brooke). — RAA. 9, 1931/32, S. 431—33 (F. C. Danchin). — R. Un. Brux. 37, 1931/32, S. 166—67 (F. Delatte).
- 463 PARALLEL PASSAGE EDITION: Much Ado. 1929. (70, 23.) Rez.: R. belge 10, 1931, S. 241—43 (Franz de Backer).
- 464 SCRIBNER'S EDITION. Vol. 2: Henry V.; Much Ado; Romeo and Juliet; Hamlet. 1931. (70, 26.) Rez.: MLN. 48, 1933, S. 115 (Harold N. Hillebrand).
- 465 THE SWAN SHAKESPEARE. 3 Vols. 1930 (70, 28.) Rez.: RAA. 9, 1931/32, S. 54—55 (A. Koszul).
- 466 SHAKESPEARE. Study with annot. texts of 21 plays by Hardin Craig. 1931. (70, 32.) Rez.: MLN. 47, 1932, S. 69—70 (H. S.).

- 467 SHAKESPEARE: Hamlet. The 1 Q, 1603 1931 (70, 86) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 127 (H. Jantzen). — Archiv 161 (N.F. 61), 1932, S. 148 (Al. Brandl) — DLZ. 53 (3 F. 3), 1932, Sp. 555 (Rud. Imelmann) — JEGPh 31, 1932, S. 168 (H. S. V. Jones). — Lbl. 53, 1932, Sp. 316—17 (W. Fischer) — Libr. IV, 12, 1932, S. 358 (A. W. Pollard). — MLR. 27, 1932, S. 115 (Ch. J. Sisson). — NMon. 3, 1932, S. 367. — RES. 8, 1932, S. 369—70 (R. B. McKerrow). — R. Un. Brux. 37, 1931/32, S. 167 (F. Delatte).
- 468 SHAKESPEARE: Hamlet, ed. J. D. Wilson. 1930 (70, 97.) Rez.: Libr. IV, 12, 1932, S. 116—20 (A. W. Pollard).
- 469 SHAKESPEARE: Julius Caesar. [dts.] Übers. v. C. W. Borcke. 1929. (70, 190.) Rez.: Archiv 161 (N.F. 61), 1932, S. 298 (Al. Brandl).
- 470 SHAKESPEARE: Macbeth. Ed. by J. Q. Adams. 1931 (70, 226.) Rez.: MLN. 48, 1933, S. 114—15 (H. N. Hillebrand) — PQ. 11, 1932, S. 318—19 (Blb. N. S. Thompson).
- 471 ARONSTEIN, PH. Englandertum u. engl. Spr. 1931. (70, 434.) Rez.: Archiv 163 (N.F. 63), 1933, S. 147 bis 48 (Fritz Karpf). — ZFEU 31, 1932, S. 117—18 (Fritz Fiedler).
- 472 BAB, J.: Theater im Lichte der Soziologie. 1931. (70, 439.) Rez.: JEGPh. 32, 1933, S. 125—26 (John C. Blankenagel).
- 473 BARCOCK, R. W.: Genesis of Sh. idolatry. 1931 (70, 443.) Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 176—78 (S. B. Liljegren) — Archiv 161 (N.F. 61), 1932, S. 303 (Al. Brandl) — ES. 68, 1933/34, S. 131—33 (F. T. Wood) — ESs. 13, 1933 (F. T. Wood) — JEGPh 31, 1932, S. 294—96 (Tucker Brooke) — MLN. 48, 1933, S. 197—98 (Thom. M. Rysor) — NMon. 3, 1932, S. 364 (W. Hubner) — RAA. 10, 1932/33, S. 150—51 (Em. Legouis). — RES. 8, 1932, S. 331—37 (Pet. Alexander). — R. Un. Brux. 37, 1931/32, S. 169—70 (F. Delatte) — Studies in Philology, Univ. of North Carol. 29, 1932, S. 505ff. (D. Macmillan).
- 474 BAILEY, J.: Sh. 1929. (70, 449.) Rez.: Archiv 161 (N.F. 61), 1932, S. 303 (Al. Brandl). — RAA. 10, 1932/33, S. 435 (A. Dideon) — RES. 8, 1932, S. 499.
- 475 BALDWIN, T. W.: Sh. adapts a Hanging 1931. (70, 73.) Rez.: JEGPh 31, 1932, S. 429—33 (Rob. M. Smith). — PQ. 11, 1932, S. 94—95 (B. M.) — RES. 8, 1932, S. 472 (G. B. Harrison). — SP. 30, 1933, S. 530 (A. C. Howell and Rob. B. Sharpe).
- 476 BALDWIN, T. W.: Sh-n company 1927. (65, 175, 70, 453.) Rez.: PZbl. 12, 1932, S. 300—02 (Ed. Eckhardt).
- 477 BARNARD, E. A. B.: New links with Sh. 1930 (70, 455.) Rez.: MLN. 47, 1932, S. 206—07 (Hard Craig).
- 478 BERTHELOT, R.: Sagesse de Sh. et de Goethe. 1930. (70, 463.) Rez.: Euph. 33, 1932, S. 334 (Theod. Heinemann).
- 479 BUTLER, P.: Materials for the life of Sh. 1930. (70, 499.) Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 148—49 (Ph. Aronstein) — MLN. 46, 1931, S. 423—24. — R. belge 10, 1931, S. 241 (F. Delatte). — ShJ. 69, 1933, S. 167 (Wolff. Keller).
- 480 CAMPBELL, L. B.: Sh's tragic heroes. 1930 (70, 503.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 115—17 (H. Jantzen). — DLZ. 53 (3 F. 3), 1932, Sp. 1023—32 (Fritz Krog). — MLR. 27, 1932, S. 82—84 (H. B. Charlton). — RES. 8, 1932, S. 334—37 (Pet. Alexander).
- 481 CHAMBERS, E. K.: Sh. study of facts... 2 vols. 1930 (70, 507.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 97—103 (W. Fischer) — ES. 66, 1931/32, S. 418—23 (Ed. Eckhardt) — ES. 15, 1933 (J. Kooistra) — MLR. 26, 1931, S. 189—98 (John Dover Wilson). — MP. 29, 1931/32, S. 370—73 (C. R. Baskerville). — PZbl. 12, 1932, S. 441—42 (Ed. Eckhardt).
- 482 CHAMBERS, R. W.: Sequences of thought in Sh. and Sir Thom. More, in: MLR. 26, 1931, S. 251—80. (70, 340.) Rez.: Angl. Beibl. 44, 1933, S. 114—16 (Alb. Eichler).
- 483 CLARK, C.: Sh. and science 1929. (70, 518.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 113—15 (Herm. Jantzen).
- 484 CLARK, E. T.: Sh's plays in the order of their writing. 1931. (70, 521.) Rez.: DLZ. 53 (3 F. 3), 1932, Sp. 1318—20 (Rud. Imelmann). — Mercure 233, 1932, S. 444—46 (Abel Chevalley). — RES. 8, 1932, S. 102 (Pet. Alexander).
- 485 COLERIDGE, S. T.: Lectures... on Sh. 1931 (70, 523.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 309—10 (Walt. F. Schirmer).
- 486 COLERIDGE, S. T.: Sh-n criticism. 2 vols. 1930. (70, 524.) Rez.: ES. 67, 1932/33, S. 416—20 (Cyril C. Barnard). — MLN. 47, 1932, S. 113—16 (A. E. Dodds) — MLR. 27, 1932, S. 97—98 (Pet. Alexander). — RES. 8, 1932, S. 235—38 (Edith J. Morley).
- 487 CORSEN, M.: Kleist u. Sh. 1930. (70, 529.) Rez.: Anz. f. dts. Alt. 50, 1931, S. 58—61 (Gerh. Fricke). — ZAAKw. 26, 1932, S. 320—22 (Kurt Gassen).
- 488 DEANE, C. V.: Dramatic theory and rhymed heroic play. 1931. (70, 540.) Rez.: MLN. 48, 1933, S. 195 bis 96 (Kathleen M. Lynch). — MLR. 27, 1932, S. 236 (F. E. B.). — RES. 8, 1932, S. 359—62 (Will. S. Clark).
- 489 DORAN, M.: Text of King Lear. 1931. (70, 270.) Rez.: Archiv 163 (N.F. 63), 1933, S. 269—70 (Werner. Wokatsch) — ES. 67, 1932/33, S. 272—74 (Ed. Eckhardt). — ESs. 15, 1933 (B. A. P. van Dam) — JEGPh. 31, 1932, S. 296—99 (Rob. M. Smith). — MLN. 48, 1933, S. 113 (H. N. Hillebrand). — MLR. 28, 1933, S. 251—52 (Geoffrey Tilotson). — RAA. 10, 1932/33, S. 336—37 (A. Koszul).
- 490 DOUGLAS, M. W.: Earl of Oxford as Sh. 1931. (70, 548.) Rez.: DLZ. 53 (3 F. 3), 1932, Sp. 2140—43 (Walt. Fischer).
- 491 EBISCH und SCHÜCKING: Sh. bibliography. 1931. (70, 556.) Rez.: DNS. 40, 1932, S. 312—13 (M. J. Wolff). — ES. 67, 1932/33, S. 121—23 (H. M. Fladbeck). — JEGPh. 31, 1932, S. 150—52 (L. M. Price). — Lbl. 53, 1932, Sp. 238—41 (Rob. Spindler). — MLN. 47, 1932, S. 486 (Haz. Spencer). — MLR. 27, 1932, S. 114 (H. B. Charlton).
- 492 FORT: Time-scheme for Sh's Sonnets. 1930. (66, 132; 70, 358.) Rez.: R. belge 12, 1933, S. 306 (F. Delatte).
- 493 FOUQUET, K.: Ayre's S. Ideas, Sh's Tempest... 1929. (66, 111; 70, 378.) Rez.: DLZ. 54 (3 F. 4), 1933, Sp. 1508—10 (W. Fischer). — ZdB. 8, 1932, S. 400 (Rich. Newald).
- 494 GAEBDE, CHR.: Sh. und seine Zeit. 1931 (70, 590.) Rez.: ES. 67, 1932/33, S. 123—25 (Ed. Eckhardt). — NMon. 3, 1932, S. 363—68 (W. Hubner) — PZbl. 12, 1932, S. 443 (Ed. Eckhardt).
- 495 GOLDSWORTHY, W. L.: Ben Jonson and 1 F. 1931. (70, 601.) Rez.: DLZ. 54 (3 F. 4), 1933, Sp. 1368 (Fritz Krog).
- 496 GREG, W. W.: Dramat. docum. from the Eliz-n playhouses. 2 vols. 1931. (70, 609.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 103—07 (Walt. Fischer). — JEGPh. 32, 1933, S. 609—13 (Jos. Q. Adams). — Libr. IV, 12, 1932, S. 116—20 (A. W. Pollard).



- 12, 1932, S. 459—63 (A. W. Pollard) — MLR 28, 1933, S. 95—98 (Sir E. K. Chambers). — RES. 8, 1932, S. 219—28 (W. J. Lawrence) — ShJ. 68, 1932, S. 156—57 (Wolff. Keller).
- 497 HARRISON, G. B.: Second Eliz-n journal 1931 (70, 626.) Rez. Libr IV, 12, 1932, S. 120—21 (A. W. Pollard) — MLR. 27, 1932, S. 214 (Ch. J. Sisson)
- 498 HILLEBRAND, H. N.: The Child actors 1926 (65, 268.) Rez. PZbl 12, 1932, S. 302—03 (Ed. Eckhardt).
- 499 HOTSON, L. Sh versus Shallow 1931. (70, 653.) Rez. Archiv 161 (N.F. 61), 1932, S. 115—16 (Al Brandl). — Criter 11, 1931/32, S. 347—51 (F. S. Boas) — DL 34, 1931/32, S. 418 — Engl. Rev. 54, 1932, S. 445—49 (Hugh Kingsmill) — Libr IV, 12, 1932, S. 353—55 (A. W. Pollard) — Il Marzocco 22. V. 1932, S. 1—2 (Guido Ferrando in »Un nuovo contributo alla biografia shakespeareana«) — MLN 47, 1932, S. 399—402 (Felix E. Schelling) — MLR. 27, 1932, S. 218—21 (W. W. Greg) — RAA 9, 1931/32, S. 224—32 (F. C. Danchin, in »Du nouveau sur Sh«) — R. belge 10, 1931, S. 1250—52 (F. Delatte). — ShJ. 68, 1932, S. 155—56 (Wolff. Keller) — Yale R 27, 1931/32, S. 601—05 (Jos. Q. Adams).
- 500 HUSCHER, G.: Eigenart des engl. Naturgefühls 1929 (66, 231; 70, 658.) Rez. ESN 66, 1931/32, S. 452—58 (Hel. Richter).
- 501 IHA, A.: Sh-n comedy and other studies 1930. (70, 667.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 124—27 (H. Jantzen) — MLN. 47, 1932, S. 207 (Hard Craig)
- 502 ISAACSEN, H.: Der junge Herder u. Sh. 1930. (70, 670.) Rez.: Anz. f. dts. Alt 50, 1931, S. 189—91 (Werner Kohlschmidt)
- 503 KELLNER, LEON: Erlautgn. . . zu 14 Dramen Sh's 1931. (70, 677.) Rez. DL 34, 1931/32, S. 410 (Alb. Ludwig) — ESN 14, 1932, S. 27—32 (B. A. P. van Dam) — Lbl. 54, 1933, Sp. 310—12 (Walt. Fischer) — MLN. 48, 1933, S. 112 (H. N. Hillebrand) — MLR. 27, 1932, S. 304 (A. M. C.) — RES. 9, 1933, S. 474—76 (R. B. McKerrow).
- 504 KESER, J.: Passages obscures de Sh. 1931. (70, 683.) Rez. ESN 67, 1932/33, S. 270—72 (Ed. Eckhardt).
- 505 KLEIN, M.: Sh's dramatisches Formgesetz 1930 (70, 689.) Rez.: DLZ 53 (3. F. 3), 1932, Sp. 1023 bis 32 (Fritz Krog) — DNL. 33, 1932, S. 21 (Ad. v. Groلمان) — NMon. 3, 1932, S. 366 (Walt. Hubner)
- 506 KNIGHT, G. W.: The Imperial theme. interp. of Sh's traged. 1931 (70, 690.) Rez.: Criter 11, 1931/32, S. 540—43 (L. C. Knights) — MLN. 48, 1933, S. 119—21 (Alw. Thaler). — R. Un. Brux. 8, 1932/33, S. 84—86 (P. de Reul) — ShJ. 68, 1932, S. 159—60 (Hans Hecht)
- 507 KNIGHT, G. W.: The Wheel of fire 1930. (70, 695.) Rez.: MLN. 48, 1933, S. 119—21 (Alw. Thaler).
- 508 KOLVER, F.: Beziehungen zw. Charakt. u. Stil in Sh's Oth. 1930. (70, 306.) Rez.: JEGPh 31, 1932, S. 433 (John W. Draper)
- 509 LATHAM, M. W.: Eliz-n fables. 1930. (70, 715.) Rez. MLR. 27, 1932, S. 363 (C. J. Sisson). — RES. 8, 1932, S. 102—03 (M. A. Murray)
- 510 LAWRENCE, W. W.: Sh's problem comedies. 1931. (70, 60. 84. 249. 390.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 111—13 (Phil. Aronstein). — MLN. 47, 1932, S. 402—04 (Har. Spencer). — MLR. 27, 1932, S. 216 (Ch. J. Sisson). — RAA 9, 1931/32, S. 236 (G. Lambin). — RES. 8, 1932, S. 334—37 (Pet. Alexander).
- 511 LEE, Sir S.: Eliz-n essays. 1929 (66, 251, 70, 723.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 13—20 (S. B. Liljefgren).
- 512 LEWISOHN, L.: The last days of Shylock 1931. [franzos. Übers. von Maxime Piha. Paris, Rieder 1932. (275 S.)] (70, 271.) Rez.: Der Morgen 8, 1932, S. 230 (Bertha Badt-Strauss). — Rez. d. frz. Übers.: RAA. 10, 1932/33, S. 83—84 (A. Brulé).
- 513 LINDABURY, R. V.: Study of patriotism . . . 1931. (70, 730.) Rez. JEGPh 32, 1933, S. 264—65 (Tucker Brooke). — MLN. 47, 1932, S. 404—06 (Ray Heffner) — MLR. 27, 1932, S. 234—35 (A. M. C.).
- 514 MACKAIL, J. W.: Approach to Sh. 1930. (70, 740.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 178—80 (Elise Decker). — DNS. 40, 1932, S. 313 (M. J. Wolff). — RES. 8, 1932, S. 99—101 (Pet. Alexander)
- 515 MATTHIESSEN, F. O.: Translation-Eliz-n art. 1931. (70, 756.) Rez.: MLN. 47, 1932, S. 479—80 (Gge. Coff. Taylor). — MLR 27, 1932, S. 88—90 (Kathleen M. Lea). — RAA. 9, 1931/32, S. 546—47 (René Pruvost) — R. Un. Brux. 37, 1931/32, S. 164 (F. Delatte).
- 516 MIS, L.: »Études sur Sh« d'O. Ludwig. 1929. [Und:] Les oeuvres dramat. d' O. Ludwig. 1929 (66, 268. 269; 70, 767.) Rez.: Archiv 162 (N.F. 62), 1932, S. 129—31 (Joh. Speck).
- 517 MOLIN, N.: Sh och Sverige . . . 1931. (70, 768.) Rez.: Archiv 164 (N.F. 64), 1933, S. 300 (A. Lg.). — RES. 9, 1933, S. 223—25 (Herb. G. Wright)
- 518 NELSON, W. A. and A. H. THORNDIKE: Facts about Sh. 1931. (70, 781.) Rez.: JEGPh 32, 1933 S. 415—16 (T. W. Baldwin) — MLN 48, 1933, S. 115 (H. N. Hillebrand) — R. Un. Brux. 37, 1931/32, S. 165/66 (F. Delatte).
- 519 QUILLER-COUCH, Sir A.: Sh's workmanship. 1931. (70, 811.) Rez.: Criter. 11, 1931/32, S. 120—26 (J. Middleton Murry).
- 520 Records of the Court of the Stationer's Company 1576—1602. 1930. (70, 818.) Rez.: MLN. 47, 1932, S. 417 (Tucker Brooke) — RES. 8, 1932, S. 106—08 (E. E. Willoughby). — ShJ. 67, 1931, S. 91 (W. Keller).
- 521 RICHTER, H.: Jos. Kaniz. 1931. (70, 823.) Rez.: ESN. 67, 1932/33, S. 125—27 (Alb. Eichler). — ShJ. 69, 1933, S. 182—84 (Hans Hecht). — Die Szene 22, 1932, S. 93 (Hr. Glücksmann).
- 522 ROBERTSON, J. M.: Literary detection—on Macbeth. 1931. (70, 965.) Rez.: Criter. 11, 1931/32, S. 324—28 (Bonamy Dobrée)
- 523 ROBERTSON, J. M.: State of Sh study. 1931. (70, 830.) Rez.: NMon. 3, 1932, S. 365 (W. Hubner). — RES. 8, 1932, S. 362—63 (U. M. Ellis-Fermor).
- 524 ROTH, J.: Sh-Geheimnis. 1931. (70, 832.) Rez.: DLZ. 53 (3. F. 3), 1932, Sp. 2231/32 (W. Fischer).
- 525 SCHIRMER, W. F.: Der engl. Frühhuman. 1931. (70, 843.) Rez.: MP. 29, 1931/32, S. 506 (C. R. B.).
- 526 SCHÜCKING, L. L.: Überhef. d. Hamlet-Textes 1931. (70, 133.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 107—11 (Ernst Groth). — DLZ. 53 (3. F. 3), 1932, Sp. 452—56 (Rud. Imelmann). — ESN. 67, 1932/33, S. 413—4 (Herb. Schöffner). — ESN. 14, 1932, S. 88—90 (B. A. P. van Dam). — JEGPh 31, 1932, S. 597—99 (Rob. M. Smith). — Lbl. 54, 1933, Sp. 19—20 (Hel. Richter). — NMon. 3, 1932, S. 367 (W. Hubner). — RES. 8, 1932, S. 228—31 (W. W. Greg). — ShJ. 69, 1933, S. 170—71 (W. Keller).
- 527 Shakespeare Assoc. Facsimiles. Nr. 1—4. 1931. (70, 861.) Rez.: Libr. IV, 12, 1932, S. 473—74 (A. W. Pollard). — RES. 9, 1933, S. 225—27 (Marg. Downing). — ShJ. 69, 1933, S. 173—74 (W. Keller).
- 528 Shakespeare Jahrbuch. Bd. 66, 1930. (70, 864.) Rez.: Angl. Beibl. 43, 1932, S. 180—84 (J. Hedbavny). — MLN. 47, 1932, S. 193—94 (Rob. S. Forsythe).

- 529 Shakespeare Jahrbuch. Bd 67, 1931. (70, 864) Rez. Archiv 164 (N.F. 64), 1933, S. 268—69 (Wern. Wokatsch) — DL. 34, 1931/32, S. 410 (Alb. Ludwig) — ESn 67, 1932/33, S. 119—21 (Alb. Eichler). — MLN. 48, 1933, S. 116—17 (Paul P. Kies). — MLR. 27, 1932, S. 476—77 (G. C. Moore Smith). — NMon 3, 1932, S. 368 (Walt. Hubner)
- 530 SPIRA, Th. Sh's Sonette im Zusammenhg. s. Werk. 1929 (66, 137) Rez. NMon. 3, 1932, S. 366 (Walt. Hubner).
- 531 SPURGEON, C. F. E. Keats's Sh. 1928 (70, 888.) Rez. ESn 67, 1932/33, S. 280—81 (Cyril C. Barnard).
- 532 SPURGEON, C. F. E. Leading motives in imagery of Sh's trag. 1930. (70, 889.) Rez. ESs. 14, 1932, S. 238—39 (R. W. Z.). — MLR. 27, 1932, S. 235 (Ch. J. Sisson)
- 533 SPURGEON, C. F. E. Sh's iterat imag 1931 (70, 890) Rez. Angl. Beibl. 43, 1932, S. 117—20 (Elise Deckner) — ESs 14, 1932, S. 238—39 (R. W. Z.) — Libr. IV, 12, 1932, S. 249—52 (A. W. Pollard). — RES. 9, 1933, S. 100—01 (M. St. Clare Byrne). — Rev. de France Jg 12, T. 4, S. 141—43 (Pierre Dottin)
- 534 STAMP, A. E. Disput. Revels Acc. 1930. (70, 893.) Rez. MLR. 27, 1932, S. 87—88 (W. J. Lawrence), — RES. 8, 1932, S. 103—05 (Ch. J. Sisson).
- 535 STANDEN, G. Sh authorship 1930 (70, 894) Rez. RAA 8, 1930/31, S. 253—54 (Gges Connes).
- 536 STAUFFER, D. A. Engl biogr bef. 1700. 1930. (70, 895) Rez. Lbl 53, 1932, Sp. 317—19 (Marie Schutt). — MP. 29, 1931/32, S. 380—81 (H. W. Taylor) — RES. 8, 1932, S. 108—10 (Edith C. Batho).
- 537 STOLL, E. E. Poets and playwrights Sh. . . 1930 (70, 898.) Rez. Angl. Beibl. 43, 1932, S. 371—72 (S. B. Liljegren). — RAA. 9, 1931/32, S. 344 (F. Lebetre). — RES. 8, 1932, S. 231—32 (G. N. G.). — ShJ. 69, 1933, S. 172—73 (W. Keller)
- 538 TANNENBAUM, S. A. Handwritting of the Renaiss. 1930. (70, 910) Rez. JEGPh 31, 1932, S. 148—50 (Tucker Brooke). — MLN. 47, 1932, S. 192—93 (H. Craig). — Neoph 17, 1932, S. 302—03 (A. E. H. Swaen).
- 539 TAYLOR, E. G. R. Tudor geography. (1930.) (70, 916) Rez. R. belge 11, 1932, S. 324—28 (F. van Ortro).
- 540 TAYLOR, R.: Date of LLL. 1932. (70, 224.) Rez. MLN. 48, 1933, S. 117—18 (A. K. Gray). — ShJ. 69, 1933, S. 169 (W. Keller).
- 541 TEMPEST, N. R.: Rhythm of Engl. prose. 1930. (70, 919) Rez. DLZ. 53 (3. F. 3), 1932, Sp. 791 (Fritz Krog).
- 542 TURCK, S. Sh und Montaigne. 1930. (70, 136) Rez. DLZ 53 (3. F. 3), 1932, Sp. 931—36 (Herb. Schoffler) — DNL. 33, 1932, S. 362—63 (Hans Knudsen) — ESn 66, 1931/32, S. 425—26 (Max J. Wolff) — ESs. 14, 1932, S. 220—24 (H. de Groot) — Lbl 54, 1933, Sp. 17—19 (Ern. A. Philippson) — NMon. 3, 1932, S. 367 (W. Hubner). — Siehe auch Nr. 309
- 543 WALDOCK, A. J. A. Hamlet. 1931. (70, 138.) Rez. Cnter. 11, 1931/32, S. 324—28 (Bonamy Dobrée). — ESs. 14, 1932, S. 166—68 (H. de Groot). — MLN. 47, 1932, S. 418 (H. Spencer). — MLR. 27, 1932, S. 84—85 (Pet. Alexander) — RES. 9, 1933, S. 332—35 (P. L. Carver). — R. Un. Brux. 37, 1931/32, S. 167—69 (F. Delatte). — ShJ. 69, 1933, S. 169—70 (W. Keller).
- 544 WANSCHURA, K. Sonette Sh's von Bacon? 1930. (70, 367.) Rez. Lbl 53, 1932, Sp. 20—23 (Alb. Eichler). — RAA. 9, 1931/32, S. 381 (P. D.).
- 545 WIDMANN, W.: Hamlets Bühnenlaufbahn. 1931. (70, 143.) Rez. Angl. Beibl. 43, 1932, S. 53—55 (H. Jantzen) — DL. 34, 1931/32, S. 646 (Alb. Ludwig) — ESn. 66, 1931/32, S. 423—24 (Alb. Eichler). — Lbl 54, 1933, Sp. 107—08 (Hel. Richter). — MLN. 48, 1933, S. 112 (H. N. Hillebrand). — RAA. 9, 1931/32, S. 547/48 (F. C. Danchin).
- 546 WOLCKEN, F. Sh's Zeitgenoss. i. d. dts. Litt. 1929 (66, 371) Rez. Angl. Beibl. 43, 1932, S. 120—24 (Ernst Groth). — ZdB. 8, 1932, S. 400 (Rich. Newald)
- 547 WOERMANN, K. Sh u. die bild. Kunste. 1930. (70, 958.) Rez. Angl. Beibl. 44, 1933, S. 102—04 (Bernh. Fehr). — NMon. 3, 1932, S. 366 (W. Hubner).
- 548 ZEYDEL, E. H. Tieck und England. 1931 (70, 962) Rez. ESn. 67, 1932/33, S. 423—28 (B. J. Morse). — GRM. 20, 1932, S. 398 (Rud. Majut) — JEGPh. 31, 1932, S. 613—17 (Lawr. M. Price). — MLN. 48, 1933, S. 41—43 (H. W. Hewett-Thayer). — MLR. 28, 1933, S. 130—31 (John Gge Robertson) — MP. 30, 1932/33, S. 121—24 (Ch. F. Harrold). — PQ. 12, 1933, S. 223—24 (Erich Funke). — ZdPh. 57, 1932, S. 200—02 (Jos. Korner).

## STATISTISCHER ÜBERBLICK

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen  
außerdeutschen Bühnen im Jahre 1934 nebst Rundfunkbericht

[Wo hinter den Stadtnamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater]

- Altona*: Wie es euch gefällt 14.  
*Annaberg i. Erzgeb.*, Grenzlandtheater  
 Obererzgebirge: Sommernachts-  
 traum 5 (davon je 1 in Cranzahl,  
 Geyer und Glauchau).  
*Augsburg*: Lärm um nichts 1. — Was  
 ihr wollt 7.  
*Baden-Baden*, Stadtische Schauspiele:  
 Lear 3. — Othello 1 (in Rastatt).  
*Basel*: Julius Caesar 4. — Widerspen-  
 stige 5.  
*Berlin*, Schauspielhaus: Irrungen 19. —  
 Lear 5.  
 — Deutsches Theater: Wie es euch  
 gefällt 24.  
 — Preußisches Theater der Jugend  
 (Schillertheater): Heinrich IV. 24.  
 — Theater des Volkes: Sommernachts-  
 traum 51.  
 — Theater in der Stresemannstraße:  
 Romeo 13.  
 — Theater am Horst-Wessel-Platz,  
 Volksbühne: Was ihr wollt 28.  
 — Naturbühne Markisches Museum:  
 Sommernachtstraum 22.  
*Bern*: Was ihr wollt 8.  
*Bielefeld*: Hamlet 6.  
*Bonn a. Rh.*: Wie es euch gefällt 4.  
 — Schauspielhaus: Othello 6.  
*Braunschweig*, Landestheater: Sommer-  
 nachtstraum 2 (Theaterpark). — Win-  
 termärchen 9.  
*Bremen*, Staatstheater: Macbeth 3.  
 — Schauspielhaus: Hamlet 13. — Irrun-  
 gen 15. — Zweierlei Maß 10.  
*Bremerhaven*: Was ihr wollt 11 (davon  
 je 1 in Bederkesa, Bremervörde und  
 Zeven). — Widerspenstige 3 (davon  
 2 in Speckenbüttel [Freilichtauffl.],  
 und 1 in Vegesack).  
*Breslau*, Lobe-Theater (Deutsche Bühne  
 im Lobe-Theater): Kaufmann 22. —  
 Widerspenstige 7.  
 — Schauspielhaus: Othello 1.  
*Brunn*, Schauspielhaus: Kaufmann 5.  
*Brux*: Othello 2.  
*Bunzlau*, Schlesisches Landestheater:  
 Lärm um nichts 12 (davon je 1 in  
 Haynau, Hirschberg, Landeshut,  
 Lauban, Lowenberg, Neumarkt,  
 Schmiedeberg, Schreiberhau, Strie-  
 gau und Weißwasser).  
*Chebnitz*, Schauspielhaus: Kaufmann  
 8. — Maß für Maß 1.  
*Coburg*, Landestheater: Kaufmann 3. —  
 Romeo 4.  
*Danzig*, Staatstheater: Irrungen 10.  
*Darmstadt*, Hessisches Landestheater,  
 Großes Haus: Julius Caesar 2. —  
 Kaufmann 3.  
*Dessau*, Friedrich-Theater: Kaufmann  
 4. — Sommernachtstraum 7.  
*Döbeln i. Sa.*: Sommernachtstraum 3.  
 — Was ihr wollt 1.  
*Dortmund*: [Verlorener Sohn 6.]  
*Dresden*, Schauspielhaus: Coriolan 4. —  
 Was ihr wollt 8.  
 — Albert-Theater: Othello 1 (Gast-  
 spiel der English Players).  
*Düsseldorf*, Schauspielhaus: Was ihr  
 wollt 14.  
*Eger*: Wie es euch gefällt 1 (Gastspiel  
 der Sudetenbühne).  
*Eisenach*: Widerspenstige 3.  
*Erfurt*, Deutsches Volkstheater: Julius  
 Caesar 2.  
*Essen*, Schauspielhaus: Irrungen 24 (da-  
 von je 1 in Bottrop und Gladbeck).  
 — Widerspenstige 8.  
*Eßlingen a. N.*, Württembergische Lan-  
 desbühne: Sommernachtstraum 23  
 (davon je 1 in Backnang, Balingen,

- Biberach, Crailsheim, Freudenstadt, Friedrichshafen, Geislingen, Gmund, Goppingen, Hall, Heidenheim, Ludwigsbürg, Oehringen, Ravensburg, Reutlingen, Schorndorf, Schramberg, Tuttlingen, Urach und Wangen).
- Flensburg*, Grenzlandtheater: Widerspenstige 3.
- Frankfurt a. M.*, Schauspielhaus: Was ihr wollt 13. — Widerspenstige 5.
- Neues Theater: Maß für Maß 18. — Othello 1.
- Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main: Irrungen 23 (davon je 2 in Betzdorf, Kirm und Weilburg, je 1 in Diez, Fulda, Groß-Gerau, Herborn, Hochst, Langen, Limburg, Mosbach, Bad Nauheim, Oberstein, Russelsheim, Sobernheim, Vilbel, Wertheim und Wetzlar).
- Freiburg i. Br.*: Lear 5.
- Fürth i. B.*: Hamlet 4.
- Gera*, Reußisches Theater: Was ihr wollt 4.
- Gießen*: Julius Caesar 6. — Was ihr wollt 9 (davon 2 in Bad Nauheim, je 1 in Laubach (Freilichtauff.) und Lich (Freilichtauff.).
- Gladbach-Rheydt*: Widerspenstige 5.
- Glogau*, Landestheater (Deutsche Bühne), später Schlesische Landesbühne: Lärm um nichts 14 (davon 2 in Neusalz, je 1 in Fraustadt, Freystadt, Guhrau, Sagan, Sprottau und Wohlau).
- Romeo 11 (davon 2 in Neusalz, 1 in Grünberg).
- Bad Godesberg*, Rheinische Schauspielbühne: Sommernachtstraum 1.
- Görlitz*, Deutsches Grenzlandtheater: Widerspenstige 1.
- Göttingen*: Wie es euch gefällt 5.
- Gotha-Sondershausen*, Vereinigte Landestheater: Kaufmann 2. — Widerspenstige 4 (davon 1 in Waltershausen).
- Graz*, Opernhaus: Wintermarchen 2.
- Greifswald*, (Neues) Stadttheater: Sommernachtstraum 3. — Widerspenstige 1.
- Hagen i. W.*: Sommernachtstraum 4.
- Halberstadt*: Sommernachtstraum 6.
- Halle a. S.*: Lärm um nichts 8.
- Hamburg*, Deutsches Schauspielhaus: Lear 14. — Was ihr wollt 1.
- Thalia-Theater: Sturm 15. — Wintermarchen 4.
- Hanau-Aschaffenburg*: Was ihr wollt 6 (davon 1 in Aschaffenburg).
- Hannover*, Schauspielhaus: Heinrich IV. 20. — Kaufmann 12.
- Hann.-Münden*, Freilichtbühne Tannenkauf: Was ihr wollt 4.
- Heidelberg*, Reichsfestspiele: Sommernachtstraum 13.
- Hildesheim*: Irrungen 4.
- Kaiserslautern*, Landestheater für Pfalz und Saargebiet: Heinrich IV. 13 (davon 2 in St. Ingbert, je 1 in Bexbach, Dürkheim: Pfalzoper, Kreuznach, Kusel, Neunkirchen, Neustadt, Oppau, Pirmasens, Speyer und Zweibrücken).
- Pfalzoper: Siehe bei Kaiserslautern, Landestheater für Pfalz und Saargebiet.
- Karlsruhe*, Staatstheater: Hamlet 4. — Widerspenstige 3 (im Schloßgarten).
- Kassel*, Staatliches Theater: Sommernachtstraum 10.
- Koblenz*: Widerspenstige 9 (davon 1 in Neuwied).
- Köln*, Schauspielhaus: Maß für Maß 13.
- Königsberg i. Pr.*, Neues Schauspielhaus: Wie es euch gefällt 8.
- Kolberg*, Landestheater: Irrungen 5 (davon je 1 in Cammin, Dramburg, Falkenburg und Labes).
- Kurtheater: Was ihr wollt 3.
- Konstanz*: Kaufmann 1.
- Krefeld*: Was ihr wollt 11.
- Kulmbach*, Burgfestspiele auf der Plasenburg: Widerspenstige 2.

- Leipzig*, Altes Theater: Hamlet 20. — Kaufmann 2.
- Schauspielhaus: Heinrich IV. 15. — Zwei Herren aus Verona 14.
- Linx a. d. D.*, Landestheater: Othello 2. — Was ihr wollt 2.
- Lübeck*: Hamlet 6. — Sturm 4. — Wie es euch gefällt 4 (davon 1 in Travemünde).
- Luzern*: Sturm 3.
- Mähr.-Ostrau*, Deutsches Theater: Hamlet 10. — Romeo 5. — Sommernachtstraum 6.
- Magdeburg*: Sommernachtstraum 8. — Die beiden Veroneser 7.
- Wilhelmtheater: Maß für Maß 6.
- Mannheim*, Nationaltheater: Heinrich IV. 12. — Irrungen 4. — Widerspenstige 3.
- Neues Theater und Pfalzbau: Irrungen 5 (davon 1 Pfalzbau). — Widerspenstige 9.
- Meiningen*, Landestheater: Hamlet 2 (davon 1 in Hildburghausen). — Kaufmann 3.
- Memel*, Deutsches Theater: Was ihr wollt 5.
- München*, Residenz-Theater: Lärm um nichts 20.
- Münchener Kammerspiele im Schauspielhaus: Cymbeline 13.
- Münster i. W.*: Lärm um nichts 7. — Sturm 8.
- Kammerspiele: Irrungen 7.
- Nürnberg*, Schauspielhaus: Hamlet 11. — Lärm um nichts 12 (davon 1 in Erlangen). — Was ihr wollt 3.
- Oberhausen*: Wie es euch gefällt 3.
- Oldenburg*, Landestheater: Widerspenstige 8 (davon je 1 in Delmenhorst, Emden und Nordenham).
- Osnabrück*, Deutsches Nationaltheater: Irrungen 6.
- Paderborn*, Westfälisches Landestheater: Was ihr wollt 32 (davon 2 in Arnsberg, je 1 in Altenhundem, Bestwig, Brilon, Castrop, Coesfeld, Eickelborn, Geseke, Grevenbrück, Herne, Hilchenbach, Ibbenbüren, Lengerich, Lippstadt, Lübbecke, Lüdighausen, Lunen, Marsberg, Meschede, Neheim, Olpe, Olsberg, Soest, Stadthagen, Warburg, Weidenau, Werl und Werne).
- Pforzheim*, Schauspielhaus: Richard II. 2.
- Plauen i. V.*: Irrungen 6 (davon 1 in Bad Elster). — Macbeth 2.
- Prag*, Neues Deutsches Theater: Julius Caesar 5. — Othello 5.
- Remscheid*, Schauspielhaus: Was ihr wollt 6 (davon 1 in Solingen). — Widerspenstige 5 (davon je 1 in Mettmann und Solingen).
- Riga*, Deutsches Schauspiel: Was ihr wollt 4.
- Rostock*: Widerspenstige 8 (davon 1 in Brunshaupten).
- Rudolstadt*, Schwarzburgisches Landestheater (Reuß. Theater Gera): Was ihr wollt 4 (davon 1 in Saalfeld).
- , Reichswichtige Nationalfestspiele auf der Heidecksburg (Freilichtspiele): Sommernachtstraum 7.
- Salzburg*: Widerspenstige 3.
- Schaffhausen*: Romeo 3.
- Schleswig*, Norddeutsche Bühne, später Nordmark-Landestheater: Hamlet 4 (davon je 1 in Husum und Rendsburg). — Irrungen 5 (davon je 1 in Neustadt und Rendsburg).
- Schneidemühl*, Landestheater: Was ihr wollt 3.
- Schwäbisch-Hall*, Landschaftsbühne (Jedermann-Festspiele): Lärm um nichts 2.
- Schweidnitz*, (Mittelschlesisches) Landestheater: Was ihr wollt 6 (davon 1 in Waldenburg).
- Stettin*: Widerspenstige 11 (davon 3: Theater im Schloßhof). — Zweierlei Maß 7.
- Stolp*: Kaufmann 4.
- Thale*, Harzer Bergtheater »Grüne Bühne«: Sommernachtstraum 8.

- Tilsit*, Grenzlandtheater: Sommernachtstraum 5 (davon 1 in Kauhkehmen).
- Trier*: Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 2.
- Ulm a. D.*: Sommernachtstraum 5.
- Weimar*, Deutsches Nationaltheater: Hamlet 5. — Richard II. 3.
- Wien*, Burgtheater: Julius Caesar 3. — Coriolanus 1. — Die lustigen Weiber 18. — Richard III. 22.
- Theater in der Josefstadt: Macbeth 1 (engl.).
- Wiesbaden* (Nassauisches Landestheater), Preußisches Staatstheater, Großes Haus: Lear 7.
- Wilhelmshaven-Rastringen*, Neues Schauspielhaus: Romeo 5.
- Würzburg*: Widerspenstige 6.
- Wunsiedel*, Reichswichtige Luisenburg-Festspiele: Sommernachtstraum 11.
- Zürich*: Julius Caesar 2. — Heinrich IV. 2 (davon 1 Gastsp. d. Schauspielhauses). — Wie es euch gefällt 2.
- Schauspielhaus: Julius Caesar 5. — Heinrich IV. 10. — Richard III. 14.
- Was ihr wollt 3.

Nachdem der jahrelange Abstieg der Spielzifferkurve mit dem Jahre 1933 zum Stillstand gekommen war, ist erfreulicherweise für 1934 von einer beträchtlichen Zunahme der deutschen Shakespeare-Aufführungen zu berichten: 1365 Aufführungen, die sich auf 235 Orte (1933: nur 180) verteilen, haben stattgefunden. Im Vorjahre waren es nur 1038 gewesen. Auch die Zahl der Theatergesellschaften, die Shakespeare zur Darstellung gebracht haben, ist nach fast zehnjährigem Rückgang in bemerkenswerter Weise gestiegen: 121 Bühnengesellschaften (1933: 101) haben sich um Shakespeare bemüht. Desgleichen ist die Zahl der aufgeführten Werke diesmal mit 23 größer als die des Jahres vorher (20).

Von pseudoshakespeareschen Stücken ist wieder nur »Der verlorene Sohn von London« zur Darstellung gelangt. 6 Aufführungen (Dortmund: Stadttheater) sind im ganzen zu verzeichnen gewesen.

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt:

Ein Sommernachtstraum . . . . .	204 mal	durch	21	Gesellschaften
Was ihr wollt . . . . .	198	„	26	„
Die Komödie der Irrungen . . . . .	133	„	13	„
Der Widerspenstigen Zähmung. . . . .	112	„	22	„
Heinrich IV. . . . .	96	„	7	„
Hamlet . . . . .	85	„	11	„
Viel Lärm um nichts . . . . .	76	„	8	„
Der Kaufmann von Venedig . . . . .	69	„	12	„
Wie es euch gefällt . . . . .	65	„	9	„
Maß für Maß . . . . .	55	„	6	„
Romeo und Julia . . . . .	41	„	6	„
Richard III. . . . .	36	„	2	„
König Lear . . . . .	34	„	5	„
Sturm . . . . .	30	„	4	„
Julius Caesar . . . . .	29	„	8	„
Die beiden Veroneser . . . . .	21	„	2	„
Othello . . . . .	19	„	8	„

Die lustigen Weiber von Windsor . . . . .	18mal durch	1 Gesellschaft
Das Wintermarchen . . . . .	15 „ „	3 Gesellschaften
Cymbelin . . . . .	13 „ „	1 Gesellschaft
Macbeth . . . . .	6 „ „	3 Gesellschaften
Richard II. . . . .	5 „ „	2 „
Coriolan . . . . .	5 „ „	2 „

Vom Rundfunk ist zu berichten, daß Shakespeare durch ihn starker als im Vorjahre zu Worte gekommen ist. So brachte Frankfurt a. M. eine Szenenfolge aus den Königsdramen u. d. T. »Zug der Könige«, die von O. Brues gestaltet war (15. III.). Aus Hamburg war »Richard III.« mit der Musik von A. Grimpe zu vernehmen (21. II.), Köln sandte »Julius Caesar« nach der Übersetzung von W. Josten (4. X.) und Leipzig übermittelte »Macbeth« nach Rothe mit Kusterers Begleitmusik (15. VII.). Radio Wien, das »Was ihr wollt« als Aufführung der Staatsakademie für Musik bot (21. IV.), übertrug außerdem Gounods Oper »Romeo und Julia« aus der Mailänder Scala (5. IV.).

Leipzig

*Egon Mühlbach*

# REGISTER

- Adnès, A., Sh. und die Psychopathologie 112  
 Allen, D. C., Quelle des Cambises 141  
 Anders, Erna, Sh. auf der deutschen Bühne 148  
 Arden of Feversham, Autorfrage 140  
 Atkins, S. H., zu Lodge 142  
 Bald, R. C., Middletons Modelle 143  
 Baldwin, T. W., King's Players 140  
 Barock in England 117, 125, 126  
 Baudissin, Wolf Graf, als Sh.-Übersetzer 107  
 Bildersprache bei Sh. u. Schiller 36  
 Brown, Carleton, Predigtzitate aus Mysterien 140  
 Bruno, Giordano, in England 128  
 Buckley, G. T., zu Kyd 142  
 Buyssens, E., Spenser u. Calvin 145  
 Cain, H. E., zu Marlowes Faustus 141  
 Chambers, Sir E. K., zu Son. CVII 139  
 Cicero als Rhetoriker in der Renaissance 13, 19  
 Clough, W. O., Ausländer im elis. Drama 147  
 Collins, D. C., Datum v. Sir T. More 139  
 Corpus Hamleticum ed. Schick 8, 117  
 Coulter, C. C., Ausländer im elis. Drama 147  
 Crosse, Gordon, Winter's T. u. Pericles 138  
 Daniel, Sam., elis. Dichter 128  
 Dannenberg, F., Das Erbe Platons in England 126  
 Davenant, W., und der Hamlet-Text 136  
 Dawson, G. E., Dramenliste des 17. Jh. 140  
 Deetjen, W., Jahresbericht 5  
 Dekker, T., Figur der Moll Cutpurse 143  
 Deutschbein, M., über Macbeth 5  
 Donne, J., innere Entwicklung 144  
 — — Interpretation des Dream 144  
 Dowling, M., Moll Cutpurse 143  
 Drama, elis., Ausländertypen 147  
 — — Länge 111, 140  
 — — und Publikum 95  
 — — Zeitdauer 111, 140  
 Dramatische Sprache bei Schiller u. Sh. 33  
 Dramenliste in der Folger Library 140  
 Draper, J. W., Lord Chamberlain Po-  
 lonius 78  
 — — soziale Verhältnisse in Sh.s Dra-  
 men 146  
 Draper, J. W., Timon als Tendenz-  
 drama 138  
 Dryden, J., u. der Hamlet-Text 136  
 Eccles, M., über Marlowe 141  
 Edward III., Autorfrage 111  
 Edwards, H. L. R., zu Son. CXI 139  
 Elisabeth, Königin, Einstellung zur  
 Kunst 147  
 — — Persönlichkeit 129  
 — — als Übers. aus d. Franz. 147  
 — Pfalzgräfin, Tochter Jakobs I., u.  
 Florio 128  
 Epigrammsammlungen, elis., 145  
 Epitheton bei Sh. u. Schiller 58  
 Fiorentino, Michel Agnolo, Vater v.  
 J. Florio 127  
 Fletcher, John, Datum des Pilgrim 143  
 Florio, John, elis. Schriftsteller 127  
 Flower, Sir A., Mayor v. Stratford 9  
 Folio, s. Sh.  
 Ford, J., nichtdramatische Werke 144  
 Forster, Max, Stenographie u. elis.  
 Drama 133  
 Frankreich, Sh.-Aufführungen 6  
 Frasure, L. D., Konstabler in Sh.s  
 Dramen 146  
 Furstengeschick im elis. Drama 120  
 Gabele, A., über Mids. 135  
 Garrick, D., Hamlet-Bearbeitung 137  
 Gemeinplätze im elis. Drama 84  
 Gilbert, A. H., Sh. u. Seneca 133  
 Gleichnis bei Sh. u. Schiller 55  
 Goodacre, E. B., die Fechtszene im  
 Hamlet 136  
 Gorboduc, elis. Drama 120  
 Gottesgnadentum bei Sh. 111  
 Granville, G. (Ld. Lansdown), Bearb.  
 des Merch. 135  
 Greene, R., Autorfrage der autobiogr.  
 Romane 144  
 Greg, W. W., Quarto von Epicæne  
 142  
 Greville, Sir F., Freund von Sidney 128  
 Günther, A. E., „mythische Grund-  
 lage“ für Ant. u. Cleop. 138  
 Gwinne, Matthew, elis. Mediziner 128  
 Hamlet-Sage, Vorstufen 117  
 Hanford, J. H., persönl. Allegorie der  
 Arcadia 145  
 Hammer, T., Essay über Hamlet 137  
 Harrison, G. B., Ausgabe des Tage-  
 buchs von Maisie 129  
 — T. F., Spensers franz. Vorbilder 146  
 Hart, Alfred, Autorfrage von Two  
 Noble Kinsmen 111, 139



- Hart, Alfred, Essays über Sh. 110  
 Hecht, H., Rez. von Saintsbury, Shakespeare 129  
 Herodot, Quelle für Prestons Cambises 141  
 Heywood, J., Spider and Flie u. Spenser 146  
 Hicks, P. D., Lady Lettice Knollys 147  
 Hoche, Alfred, über Sh.s Psychopathologie 112  
 Höflinge bei Sh. 81  
 Hughey, R., über Alice Sutcliffe 142  
 — Königin Elisabeth als Übersetzerin 147  
 Hyperbel bei Sh. u. Schiller 53  
 Individualismus bei Sh. 120  
 Jenkins, H., Greenes autobiogr. Roman 144  
 John, Evan, die Fechtscene im Hamlet 137  
 Johnson, Sam., als Sh.-Herausgeber 112  
 Jonson, Ben, Epicæne, Quarto 142  
 — — Länge seiner Dramen 111  
 Kahn, Ludwig W., Sh.s Sonette in Deutschland 122  
 Kammerherren bei Sh. 78, 82  
 Kayssler, F., als Brutus 149  
 Keller, Wolfgang, Bucherschau 110  
 Kennerproben als Sagenmotiv 118  
 Kenyon, J. S., zu Son. CXI 139  
 Kindervater, J. W., Zeitschriftenschau 133  
 King, Lucille, Quelle für Hen. VI 134  
 King's Players 140  
 Knollys, Lady Lettice 147  
 Kunstkritik als Wissenschaft 119  
 Kyd, T., Biographie 142  
 Langermann, H. v., ein Brief Baudisins 107  
 Larsen, Th., zu Peele 142  
 Lawrence, W. L., Arden of Feversham 140  
 — — Bad Quartos 134  
 Lee, Nath., Dramatiker, u. Sh. 122  
 Leo, F. A., als Sh.-Kritiker 119  
 Lewis, E. G., Donnes Dream 144  
 Literarhistorische Methode 119, 131  
 Lodge, T., Leben 142  
 London Prodigal, pseudo-shakesp. Drama, Auff. in Dortmund 181  
 Maisse, A. de, franz. Gesandter bei Elisabeth 129  
 Marlowe, C., Faustus, Einzelstelle 141  
 — — Leben 141  
 Marlowe, C., Platonismus in Edw. II 141  
 Marston, J., Datum des Malcontent 143  
 Matthews, W., Stenographie u. Sh.-Quartos 133  
 Maxwell, B., Datum v. Fletchers Pilgrim 143  
 McKerrow, R. B., Q1 von Tit. And. 134  
 — — über Sh.-Ausgaben des 18. Jh. 111  
 Meissner, Paul, engl. Literaturbarock 125  
 Meyer-Erlach, Wolf, Sh. als nordischer Schöpfer 110  
 Middleton, T., Modelle für seine Figuren 143  
 Mills, L. J., zu Marlowes Edw. II 141  
 Moll Cutpurse, elis. Diebin 143  
 Monolog im Drama 121  
 — bei Sh. als Rhetorik 16, 17  
 Montaigne, M. de, Essais übers. v. Florio 129  
 Motivgeschichte in der Weltliteratur 118  
 Mühlbach, Egon, Statistik der Sh.-Aufführungen 228  
 Mysterien, Zitate aus Predigten 140  
 Overland, Gerda, Q v. Hen. V 135  
 Paletta, G., Fürstengeschick u. Machtkampf 120  
 Parrott, T. M., Hamlet-Q 136  
 Paul, H. U., Geschichte der Hamlet-Drucke 136  
 Peele, G., Liste der Werke 142  
 Pfeifer, Emilie, Sh.s u. Tiecks Märchendramen 123  
 Pfeiffer, K. G., King's Players 140  
 Pitnam, M. C., Autorschaft der Epigrammsammlungen 145  
 Platonismus in England 126  
 Polenz, Max, Griechische Tragödie 130  
 Pollert, Hubert, Zeitschriftenschau 135  
 Pope, Alex., als Sh.-Herausgeber 112  
 Predigten, angl., u. Sh. 110  
 Preis, Anton, Sh.-Bibliographie 1932 bis 33 202  
 Preston, T., Cambises, Quelle 141  
 Pruvost, R., Quelle für Turberville 144  
 Pseudoshakesp. Dramen s. Arden of Feversham  
 — — s. Edward III  
 — — s. Sir T. More  
 — — s. Two Noble Kinsmen  
 Psychopathologie bei Sh. 112  
 Publikum im elis. Theater 97  
 Puritanismus 125  
 Quintilian in der Renaissance 13, 19  
 Quintilianische Fünfteilung der Rede 17

- Raabe, Wilh., u. Sh. 133  
 Rathborne, I. E., Spensers Muipotmos 146  
 Regiestriche im elis. Drama 111  
 Renaissance in England 12, 117, 120, 124, 125, 126, 127  
 Restaurationstragödie 122  
 Rhetorik in der Renaissance 12  
 Rohde, G., Rez. v. Polenz, Griech. Tragödie 130  
 Rothe, Hans, Sh.-Bearbeitungen 153, 156, 161, 167, 168, 176, 177, 180, 181  
 Rowe, Nich., als Sh.-Herausgeber 112  
 Saintsbury, G., Shakespeare, 129  
 Sargeaunt, J., nichtdramat. Werk v. Ford 144  
 Scharfsinnsprobe als Sagenmotiv 117  
 Schick, Joseph, Corpus Hamleticum 8, 117  
 Schiller, Dramat. Sprache 33  
 — Rhetor. Ziel 15  
 — u. Sh., s. Steck  
 — u. Sh.-Übersetzung 35  
 Schirmer, Walter F., Sh. u. d. Rhetorik 11  
 Schucking, L. L., über Hamlet 116, 137  
 Seebass, A., W. Raabe u. Sh. 133  
 Seneca-Tragödien, elis., 120, 133  
 Shakespeare, William  
   Aufführungen in Australien 8  
   — in Berlin 5, 149  
   — in England 5  
   — Freilichtauff., Regent's Park 6  
   — in Kopenhagen 7  
   — im Rundfunk 6, 193  
   — s. Werke  
   Ausgaben des 18. Jh. 111  
   Ausstellung, Amsterdam 8  
   als Barockdichter 5, 117, 123, 124  
   Bibliographie 1932/33 202  
   Bildersprache 36, 48, 56  
   auf der deutschen Bühne 1933–34, 148  
   — — — Statistik 228  
   Charaktere 92  
   — direkte Charakteristik 104  
   — in doppelter Spiegelung 92  
   — psychischer Umschwung 102  
   — Selbstschilderung 101  
   Einfluß auf N. Lee 122  
   Epitheta 58, 70  
   u. Florio 128  
   erste Folio, Exemplar mit Korrekturen 8, 134  
   Individualismus 121  
   Intrige 103  
   Katholizismus, angebl., 114  
   Konstabler in seinen Dramen 146  
 Shakespeare, William  
   Lange seiner Dramen 111  
   Lustspiele 123, 124  
   als nordischer Mensch 110  
   u. sein Publikum, v. M. J. Wolff 94  
   Quelle seiner Staatslehre 110  
   Regiestriche in s. Dramen 111  
   u. die Renaissance 11, 133  
   u. die Rhetorik, von Walter F. Schirmer 11  
   Rücksicht auf das Volk 99  
   s. Schiller  
   schlechte Quartos 134  
   Selbstschilderung der Charaktere 101  
   Senecas Einfluß auf Sh. 133  
   soziale Verhältnisse in s. Dramen 146  
   Sprache Sh.s 36  
   stenographische Nachschrift d. Dramen 133  
   Überarbeitung älterer Stücke 111  
   Verwicklungen 92  
   Voraussagung der Intrige 103  
   Werke (in engl. Abkürzungen)  
   *Ado*, Auff. in Basel 199  
   — — München 173  
   — — Zürich 197  
   Freilichtauff. 191, 199  
   *All's Well*, Einzelstelle 135  
   *Ant. Cleop.*, angebl. mythische Grundlage 138  
   Einfluß auf Schiller 37, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 52  
   *As*, Auff. in Berlin 157  
   — — Bonn 183  
   — — Frankfurt 176  
   — — Hamburg 176  
   — — Königsberg 186  
   — — München 170  
   *Viola*, Oper von Holenia 196  
   *Casar*, Auff. in Basel 200  
   — — Berlin 149  
   — — Zürich 197  
   Einfluß auf Schiller 32, 42, 43, 52  
   Kayssler, F., als Brutus 149  
   Rhetorik in den Leichenreden 26  
   *Coriol.*, Auff. in Bochum 179  
   — — Dresden 188  
   als polit. Auff. in Paris 6  
   *Cymb.*, Auff. in München 172  
   *Errors*, Auff. in Kolberg 187  
   — — Stuttgart 185  
   Bearb. v. Rothe, Auff. in Berlin 156  
   — — Essen 181  
   — — Mannheim 184  
   *Gent.*, Auff. in Magdeburg 188  
   — — Wien 195  
   Bearb. Rothe, Auff. Leipzig 168  
   Monologe 102

## Shakespeare, William

- Hamlet*, Auff. in Karlsruhe 183  
 — — Kopenhagen (Bearbeitung) 7  
 — — Leipzig 167  
 — — Weimar 185  
 Ausgabe v. J. Dover Wilson 114  
 Bitterkeit des Helden 92  
 Charakter des Königs 116  
 — des Polonius 78  
 Corpus Hamleticum 117  
 Einfluß auf Wallenstein 37, 38, 39, 40  
 Einzelstelle 137  
 Fechtsszene 136  
 Geistesszene 114, 115, 119  
 Kirchhofsszene 114, 116  
 Leidenschaft d. Helden 113, 115  
 als Melancholiker 113  
 Monologe 18  
 Spate Quartos 136  
 Text von Q 1 136  
 Tötung des Polonius 119  
 Veranlassung für Sh.s Drama 115  
 Verstellung H.s 119  
 s. Hamner, Schick, Schucking, Weigelin  
*Henry IV*, Bearb. v. Rothe, Auff. in  
 — — Berlin 154  
 — — Hannover 189  
 — — Leipzig 167  
 — — Mannheim 183  
 Einfluß auf Jungfrau 44  
 — auf Tell 48  
 — auf Wallenstein 37, 40  
 Epitheta in 60  
 Monolog 101  
*Henry V*, Anrede an die Truppen 25  
 Einfluß auf Jungfrau 46  
 — auf Wallenstein und Tell 37, 41  
 Textkritik 134  
*Henry VI*, Einfluß auf Schillers Geschichtsdramen 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 51  
 u. seine Quelle 134  
 u. die Rhetorik 23  
*Henry VIII*, Einfluß auf Braut von Messina 47  
 — auf Wallenstein 37, 39  
*John*, Einfluß auf Jungfrau 54  
 — auf Maria Stuart 41, 42  
 — auf Tell 47, 48  
*Lear*, Auff. in Berlin 164  
 — — Hamburg 174  
 Einfluß auf Jungfrau 50  
 — auf Tell 49  
 Wahnsinnszene 113, 164  
*Macbeth*, Auff. im Rundfunk 194  
 — als Barockdrama 5

## Shakespeare, William

- Macbeth*, Einfluß auf Jungfrau 45, 50  
 — auf Tell 54  
 — Wallenstein 39, 41  
 Oper v. Verdi, Auff. in Duisburg 180  
*Measure*, Auff. in Köln 182  
 — — Königsberg 186  
 — — Zürich 197  
 Bearb. v. Rothe, Auff. in Frankfurt 176  
*Merchant*, Charakter Shylocks 135  
*Mids.*, Auff. in Berlin 159  
 — — Greifswald 186  
 Freilichtauff. 190, 191, 192  
 polit. Anspielung 135  
 als Schicksalsdrama 135  
*Othello*, Auff. in Bochum 179  
 — — Bonn 182  
 Charakter Jagos 92, 105  
 Einfluß auf Schiller 38, 39, 45, 46  
 Einzelquelle 137  
 Epitheta in 60  
 Wert der Q 1 137  
*Richard II*, Auff. in Weimar 185  
 Einfluß auf Schiller 40, 41, 42, 46  
 Monolog 17  
 Auff. im Rundfunk 195  
 — — Wien 195  
 — — Zürich 198  
*Richard III*, Monologe 16, 101  
*Romeo*, Auff. in Berlin 162  
 — — Bern 199  
 — im Rundfunk 194  
 Einfluß auf Schiller 40, 44, 45, 50  
*Shrew*, Auff. in Basel 200  
 — — Berlin 151  
 — — Essen 180  
 — — Frankfurt 178  
 Freilichtauff. 191  
 Oper von H. Goetz 186, 191  
 Vorherrscher der Intrige 103  
*Sonnets*, in Deutschland 122  
 Einzelstellen 138, 139  
 „The Mortal Moon“ 138  
 Stil 123  
*Tempest*, Auff. in Hamburg 174  
 — — Lübeck 187  
 — — Münster 189  
 Freilichtauff. 190  
*Timon*, Einfluß auf Schiller 51  
 Tendenz gegen den Wucher 138  
*Tit. Andr.*, u. die Rhetorik 15, 18  
 Text nach Q 1 134  
*Tw. Night*, Auff. in Berlin 161  
 — — Dresden 188  
 — — Düsseldorf 181  
 — — Frankfurt 177

- Shakespeare, William  
*Tw. Night*, Auff. in Hamburg 176  
 — — Karlsruhe 183  
 — — Zürich 197  
 Freilichtauff. 192  
*Wint. T.*, Auff. in Hamburg 175  
 — im Rundfunk 194  
 Einzelstellen 138  
 Freilichtauff. 192  
 Verhältnis zu Pericles 138  
*Wives*, Auff. in Wien 196  
 Shakespeare-Gesellschaft 5  
 Sidney, Sir P., sein Freundeskreis 128  
 — — personl. Allegorie der Arcadia 145  
 Sir Thomas More, Drama, Entstehungszeit 139  
 Smith, C. G., Spensers Mutabilitie 145  
 Southampton, H. W., Gf., u. Florio 128  
 Spenser, E., u. Calvin 145  
 — zur Faerie Queen 145  
 — franz. Vorbilder 146  
 — zum Muopotmos 146  
 Steck, Paul, Schiller u. Sh. 32  
 Steigerung in Sh.s Bildersprache 55  
 Stenographie u. elis. Dramen 133  
 Stirling, B., Spensers Garden of Venus 145  
 Stoizismus in d. Renaissance 117, 120  
 Stoll, E. E., Datum des Malcontent 143  
 Strachey, Lytton, Schilderung der Königin Elisabeth 129  
 Sutcliffe, Alice, Schriftstellerin des 17. Jh. 142  
 Theobald, L., als Sh.-Herausgeber 112  
 — — u. der Hamlet-Text 136  
 Tieck, Dorothea, als Übersetzerin 107  
 — Ludwig, Kenntnis des elis. Dramas 108, 123  
 — — Märchendramen 123  
 Tieck, Ludwig, u. die Sh.-Übersetzung 107  
 Tjost, Hermann, Notiz über Hoche, Jahresringe 112  
 Turberville, G., Quelle der Tragical Tales 144  
 Two Noble Kinsmen, Autorfrage 111, 139  
 Übeltäter über die Tugendhaften bei Sh. 104  
 Vergleich bei Sh. 55  
 Verwicklung bei Sh. 92  
 Vollmann, Elis., Monolog im Drama 121  
 Vordieck, Hamletstelle 137  
 — Einzelstelle in Wint. Tale 138  
 Walker, A., zu Lodge 142  
 Was ihr wollt, Oper von Kusterer 184  
 Watson, R., zur Arcadia 145  
 Weigelin, E., Hamlet-Studien 118  
 Wells, Gabriel, Fund einer Folio 9  
 Williamson, G., zu Donne 144  
 Wilson, Harold, Granvilles Jew of Venice 135  
 — J. Dover, die Fechtscene im Hamlet 136  
 — — Hamlet-Ausgabe 114  
 — Thomas, Rhetoriker 11  
 Wolff, Max J., Sh. u. sein Publikum 94  
 — — Sh. u. die Renaissance 133  
 Worrall, W., zu All's Well 135  
 Wortkunst bei Sh. u. Schiller 58  
 Wulker, Anton, Sh.s Einfluß auf Lee 122  
 Wullner, Ludwig, als Shylock 170  
 Yates, Frances A., Biogr. v. John Florio 127  
 Zeitdauer der elis. Dramen 111



Druck Brandstetter, Leipzig